

القاهرة

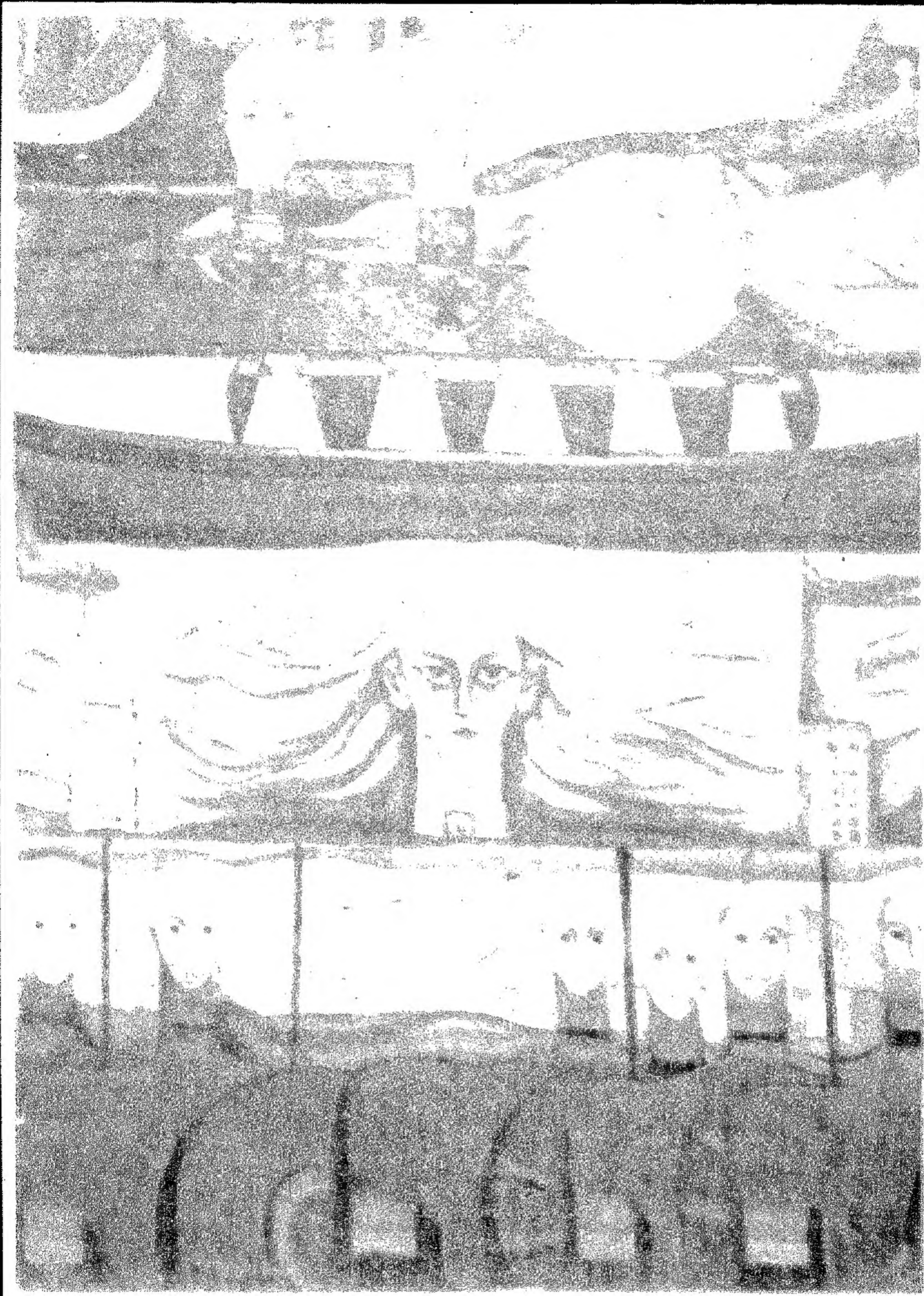
أدب • فكر • فن



● الفارس ● للفنان جوزيف حلو ●

شعر المتنبي في ضوء علم النفس
تيار الرفض الاسلامي
النظام الاجتماعي العربي في ندوة
اعدام • وعى • ميت
نيلز بوهر ونظريته التتامة
جويا ... فنان المتناقضات





● ملحمة مصرية ● زيت على خشب ● ١٢٥ × ١٠٠ سم

تمت في القاهرة في شهر كانون الثاني ١٩٥٨ م



القاهرة

روية

- لست وحدك يا أخى ...

ويصرخ الصوت الذى يشق كالكسكين صدر الليل الغارق فى النوم ، وتضعف التوافد كأن صدأ وقع فى الشارع الصغير ففرق الدوى الشديد . ويزجر الصوت الصارخ فى غضب مجنون :

- لست وحدك يا أخى فى العالم . . تحتك جيران وفوقك جيران . أطفال تريد أن تنام وشيوخ هذا المرض وتريد أن تستريح . . أغلق الجيران الشبان فوهة المسجل الذى طالما حملنا أزيه وعواءه إلى ما بعد منتصف الليل . ثم ضم واحد منهم ضلفى النافذة وتوارى فى هدوء . وهدم الجار الغاضب قبل أن يغلق هو الآخر نافذته ويشد الستار : حرام عليكم . هذه لم تعد عيشة . . .

حاولت أن أرجع لقلبي وأوراقى فلم أستطع . وقمت لألقى نظرة على طفلي الطاجين وحدث الله لأنهما لم يشيقظا على الضجيج . ثم أخذت أتأمل سقف غرفتي وأقول لنفسى : هذه شرارة واحدة من الجحيم الذى نصنعه لأنفسنا كل يوم . والجحيم هو الأناية التى يجوس شبحها فى الديار ، ويتخترق فى الميادين والطرق ، ويتضخم كالكابوس فى النفوس والصدور . ماذا فعلنا بأنفسنا وماذا فعلت بنا الظروف والأيام حتى صرنا إلى هذه الحال ؟ يتصرف الواحد منا وكأنه يقول : « أنا وبس » . أنا وحدي فى هذا العالم ولا أحد سواي . . يتشب نقياً فى القارب الذى يضمه هو وغيره فلا يرتفع صوت لكى يزجره ، ولا تمتد يد لكى توقفه . فإذا قيل له : من هذا الثقب سيترب الماء ويفرقنا أجمعين ، رد عليهم هذا الرد الذى يوحى به معنى حديث قدسى شريف : « هذا مكانى ، وأنا حر أفعل فيه ما أشاء » . . .

ماذا جرى لنا ؟ هل نسينا فجأة أننا نعيش فى مجتمع ولا نكون من نكون إلا بفضل المجتمع ؟ هل غاب عنا أن اللغة التى نسيء استخدامها ونطاول بها على غيرنا - بل نقتله أحياناً ونلغيه - هى التى علمتنا إياها الجماعة لكى نقيم بها جسور التواصل والتفاهم والتعاطف والاحترام ؟ هل انتهينا إلى حكمة جديدة مفادها أن الآخرين غير موجودين ، وإن وجدوا فهم أدوات نسخرها « للوصول » ؟ وإلا نصل فى نهاية المطاف ؟ ألا نصل من الأرض التى كانت مهدنا إلى الأرض التى ستكون لدينا ؟ لدينا المشترك الذى لا يميز بين الشحاذ والملك ولا بين الأبله والحكيم ولا بين الضحية والجلاذ ؟ وأين الكلام الذى نبدي فيه صباح مساء ونعبد - من أن الإنسان مدنى بالطبع وأن الوطن للجميع - من الواقع الذى ينطق كل يوم وفى كل مكان بأن الأناية قد أصبحت شريعة الغابة التى غرسناها بأيدينا وسكنناها ؟ لم يعد الأمر فى حاجة إلى علم ولا فلسفة ولا بحث أو نظر عميق أو غير عميق . فالأنا المريضة تتضخم وتقذف الحمم وتهدد بابتلاع الأخضر واليابس . وهى تستشرى فى المدن بوجه خاص ، وتندب بافتراس الريف الطيب والأحياء الفقيرة . ورجل الشارع البسيط يضرب كفاً بكف وهو يرى مسوخها الشائنة ويشم روائحها العفنة : رشاوى وعمولات ، سرقات واختلاسات ، فضائح وإهانات وشيكات ومخدرات . . ويجوس شبح التسلط والكرهية والعدوان وفى يده منجل الحصاد الأسود من دار إلى دار ، ومن موقع إلى موقع ، ومن شارع إلى شارع . ويستعيد المواطن البسيط - الذى يشقى من أجل رغيغ الخبز لأولاده - من كل شيطان رجيم : ربنا لا نسألك رد القضاء ولكن نسألك اللطف فيه . وزبما يتذكر - والدموع فى عينيه - أيام الخير القديم . أيام أن كان الوطن كله ينبض بدقات قلب واحد ، وكانت الجماعة للفرد والفرد للجماعة ، وكانت روح التكافل والتضامن حاضرة فى المأتم والغرس ، وفى الأمن والفرح ، وفى القصر والكوخ ، وفى الأسرة والحي والقرية والمدينة

القاهرة

رئيس مجلس الإدارة
د. عز الدين إسماعيل

رئيس التحرير
عبد الرحمن فهمى

مدير التحرير
سامح كريم

سكرتير التحرير
شمس الدين موسى

المدير الفني
محمود الهنلى

مجلس التحرير

د. أحمد عثمان

د. أميمة كامل

د. سامية أسعد

د. عبد الغفار مكاوى

د. عبد القادر محمود

د. ماري تيريز عبد المسيح

د. محمود فهمى حجازى

هاني الحلواني

مدير الإدارة

عبد الباقى قمحوى

الإعلانات

مؤسسة أبولو للإعلان
١٦ شارع البرصة التوفيقية
٣٩ عمارة أبو الفتح بالمرم
ت : ٧٥٢٢٢٤ - ٨٥٩٥٥٦
ص.ب ٢٥١٥ القاهرة

الأسعار

السودان ٦٠٠ مليم - السعودية ٥ ريال - سوريا
٣٥٠ ق.س - لبنان ٤٠٠ ق.ل - الأردن ٤٠٠ فلس
- الكويت ٤٥٠ فلس - العراق ١١٠٠ فلس -
المغرب ٨ دراهم - الجزائر ٦٥٠ سنت - تونس
٦٥٠ مليم - الخليج ٦٠٠ س.

الإشتراكات

قيمة الإشتراك السنوى ٥٢ عدداً فى
جمهورية مصر العربية ثلاثة عشر جنيهاً
مصرياً بالبريد العادى . وفى بلاد اتحادى
البريد العربى والإفريقى والباكستان ثلاثون
دولاراً أو ما يعادلها بالبريد الجوى . وفى
مختلف أنحاء العالم ثمانية وثمانون دولاراً
بالبريد الجوى .
والقيمة تسدد مقدماً لقسم الإشتراكات
بالهيئة المصرية العامة للكتاب ج.م.ع نقداً أو
بحوالة بريدية ، أو بشيك مصرفى لأمر الهيئة
المصرية العامة للكتاب - كورنيش النيل -
القاهرة وتضاف رسوم البريد المسجل على
الأسعار الموضحة .

شعر المتنبي في ضوء علم النفس

د. كمال نشأت



إذا كانت القولة العلمية أن الإنسان هو ابن بيئته ، فإن المتنبي شاعراً هو ابن القرن الرابع الهجري ، وهو الفترة التي وصفها المؤرخون بأنها كانت مليئة بالاضطرابات السياسية والفتن المذهبية ، وتنازع الحكام ، وتنافس الدول الناشئة . إن معايشة مثل هذا الجو العام بالنسبة إلى شاعر قلق طموح ، نرجس النزعة ، تؤكد هذا القلق وتقف صورة واضحة بحيث تدل على أسرار نفسه ، وهل شعر الشاعر الحق إلا ترجمة عما يعتل في أعماقه ؟ .

لقد كانت نشأة المتنبي الأولى نشأة العوز البائس والبساطة التي لا ترقى - في مجال النسب - إلى مكانة تدفع في النفس اطمئناناً . فالرجل من أسرة متواضعة « قالوا : إن أباه كان سقاء في الكوفة » . من هنا كان إغفاله في شعره هو وأمه . فلم يعرف أن المتنبي ذكرهما متشوقاً أو مادحاً أو راثياً إلا جدته لأمه فقد رثاها بإحدى روائعه . وهو في هذا الرثاء يتذكر هذا المغمز الدال على عقدة الدونية ، وهو في هذا الرثاء - أيضاً - يصور نفسه بكل ما يعتل فيها من قلق وطموح وادعاء القوة والفخر ، فهو يقول لجدته « إن كنت تفتقدين انتسابك إلى أب ماجد عظيم ، يكفيك مجداً وفخراً أن يكون (بديل) هذا الأب (كونك لي أما) :

ولو لم تكوني بنت أكرم والد
لكان أباك الضخم كونك لي أما

وهنا تصدق الخبرة الإنسانية في معرفة النواقص ، ويؤكد لها علم النفس الذي يقول إن الكبرياء الزائد أو المبالغ فيه ستار يقبع وراءه إحساس شديد بالنقص .

لقد عاش المتنبي شاعراً جوالاً ، يمدح ويهجو ، مثيراً الحسد والكراهية أينما ذهب ، والرجل بهما

جدير ، لأنه كان مدلاً بنفسه فضلاً عن عبقريته الشعرية التي أكلت كل الشعراء المعاصرين له ، فصور الكبرياء واحتقار الآخرين كثيرة الدوران في شعره ، وأنت أينما رحلت في ديوانه لن تجد إلا (الأنسا) واضحة ، والإحساس المبالغ فيه إلى درجة تجعل القارئ يبتسم لعبادة الذات تلك التي تشابه الصور النرجسية التي عاشها الدكتور زكي مبارك في كل ما كتب :

أعط عنك تشيبي بما وكأئما
فما أجدر فوقى ولا أحد مثل

لقد أنفق المتنبي حياته دون أن يحقق شيئاً من طموحه العريض ، وقد كرهه الشعراء وغيرهم حسداً لعبقريته الشعرية ، فقد كان إدلاله بنفسه واحتقاره لمعاصريه وغير معاصريه والحديث المبالغ فيه عن طموحه ورحلاته سبباً في التآمر عليه ، من هنا كانت حياته قلقة مدمرة لا تهدأ ولا تستكين ، لقد نفى نفسه في شعره لما جره عليها من إحساس الفقد والغربة الطويلة . . غربة أهل وهو ينتقل على ناقته ، وغربة روح لكثرة شائتيه والحاقدين عليه . . من هنا أيضاً كان اغترابه عن ناس عصره وإحساسه بالتفوق ، فعاش بلا صديق ، وهو موهوب بتركيبة نفسه القادرة على تعكير صفو صداقته مع الذين يحبون شعره ، وكانت هذه الموهبة وراء تهديم صداقات كثيرة . . فعلها مع بدر ، ومع أبي العشائر ، ومع سيف الدولة ، ومع كافور . فليس عجيباً إذن ، أن كان لسانه المعبر شعرياً عن دخليته هو السبب في هدم كل العلاقات التي كانت تربطه ببعض محبيه مثل سيف الدولة . كل ذلك قد تجمع لدرجة أن الصداقة كانت تتحول سريعاً إلى نفور أو كراهية ، فكانت هذه المرارة ، وشم الناس والدهر والحظوظ بحيث تعرفه بهذا (المعجم النفسي) الذي عرف عنه ودل عليه ،

في هذا العدد

- ٣ • رؤية
- ٤ • د. كمال نشأت
- ٤ • شعر المتنبي في ضوء علم النفس
- ٧ • د. محمد عمارة
- ٧ • تيار الرفض الإسلامي
- ١٠ • وليد منير
- ١٠ • ويبقى الشعر
- ١٠ • مصطفى غنيم
- ١٠ • السمان « شعر »
- ١١ • محمود حسن اسماعيل
- ١١ • عزفة حب « شعر »
- ١٢ • د. أحمد كمال عبد الرحيم
- ١٢ • الأخوان جريم والقصص الشعبي الألماني
- ١٤ • وجيه عبد الهادي
- ١٤ • مكي الحبيبة « قصة »
- ١٤ • زين نصبار
- ١٥ • حسن شرارة ، وأوركسترا القاهرة السيمفوني
- ١٥ • سلوى المرصفي
- ١٦ • ندوة النظام الاجتماعي
- ١٦ • محمد زهدى
- ١٨ • الواقعية المعاصرة في السينما المصرية بين الميلودراما والمعالجة الشعرية
- ١٨ • هان الحلاوي
- ٢٠ • إعدام - وعى - ميت
- ٢٠ • د. سامية أسعد
- ٢٢ • حوار مع الروائي الفرنسي ميشيل تورييه
- ٢٢ • محمود الهندى
- ٢٣ • قراءة تشكيكية
- ٢٣ • وجيه وهبه
- ٢٤ • حسن سليمان بين حرية الفنان والتزام المعلم
- ٢٤ • أحمد حسين الطماوى
- ٢٧ • من شعر مطران المجهول .. « رياضة في الخلاء مع أبناء أحمد شوقي »
- ٢٧ • د. أحمد عثمان
- ٣٠ • العودة للجذور « الموسيقى في عالم الحب والموت »
- ٣٠ • إميل توفيق
- ٣١ • عالم الفيزياء نيلز بوهر ونظريته التامة
- ٣١ • د. ماهر شفيق فريد
- ٣٢ • حكايات كاتربري « كتاب »
- ٣٢ • عبد المنعم شمس
- ٣٣ • حكايات من القاهرة
- ٣٤ • التراث العربي
- ٣٥ • التراث العربي
- ٣٥ • حسن عطية
- ٣٦ • مهرجان الفرق القومية .. مسرح الموروث الشعبي
- ٣٦ • عبد الحميد سليم
- ٣٨ • هل كان ملاكاً « قصة مترجمة »
- ٣٨ • شمس الدين موسى
- ٤٠ • إنتاج تحت الأضواء
- ٤١ • مناقشات
- ٤١ • د. فايزة السيد عبد الرحمن
- ٤٣ • طالب المسال .. « شعر مترجم »
- ٤٤ • حوار مع القسارى
- ٤٦ • إنسان على « جوياء »

فضلا عن مفردات اللغة وتركيبية الجملة الشعرية (المعجم الشعري) . وعن طريق هذين المعجمين نستطيع أن نخرج قصيدة المتنبي من مئات القصائد .

إن تجربة الحاسدين والنقاد للشاعر الناجح المعاصر قديمة قدم الزمن ، فالغيرة والحسد والحقد كلها موجودة أمام الإنسان الموهوب في جميع العصور ، فما بالك وشاعرنا يستفز هؤلاء الحاقدين والحاسدين ويثير مكانهم شعورهم .

إن أمثال المتنبي لا يعيشون طويلاً ، فإن أنفعالهم المستمر يودى بهم ، لأنه لا يتحمل كل الانفجارات التي تثار بسبب من ترفعهم وصلفهم واحتقارهم الآخرين ، فإذا كان هذا الاحتقار يصدر من المتنبي لكل الناس ، فما بالك إن كان بعض هؤلاء الناس سلاطين وملوكا . إن المتنبي يصب جام غضبه على هؤلاء وغير هؤلاء من الناس ؟

ولنا أن نقول : هل يحب الناس وخاصة أرباب المراكز العالية مثل السلاطين والملوك وعلية القوم قوله :

أى محل ارتقى أى عظيم أتقى
وكل ما خلق الله وما لم يخلق
محتقر فى همى كشعرة فى مفرقى

لست أشك فى أن هذه الأفكار التى يحس بها ، فتضخم ذاته إلى حد احتقار الناس ، والعطاء منهم على وجه التحديد ، تقف وراء هذا الغلو خاصة أنه جرح فى نفسه فى بيئة يلعب فيها النسب الصريح دوراً كبيراً فى تحديد الطبقة المحترمة ، وغيرها فاهجاء العنيف الذى مربنا فى أبياته الشعرية سببه ما يلقاه من الناس طعنا فى نفسه ، من هنا كانت عقدة النقص والشعور بالدونية وراء هذه الأبيات السابقة ووراء الأبيات القادمة :

ودهر ناسه ناس صغار

وإن كانت لهم جثث ضخام

وما أنا فيهم بالعيش فيهم

ولكن معدن الذهب الرغام

لقد تمثل المتنبي حياة الفارس المقتحم ، وهى حياة بدوية تمثل الفردية الصارخة ، والفارس هو الإنسان المدافع عن نفسه وقومه ، وهو أيضا الشخص المدلل بنفسه المتحدث عن صولاته وجولاته :

إذا غامرت فى شرف مروم

فلا تقنع بما دون النجوم

وهكذا كان المحور الذى دار حوله المتنبي ...

صورة بدوية يرتفع فيها الإنسان إلى المجد المؤمل ، وهى أخيراً حياة يتطلع إليها المتنبي وإن عجز عن تحقيقها فى الواقع ، ولكنها مع ذلك هى التنفس والوجه المناهض لشاعر يمدح ويأخذ :

ولا تحسبن المجد زقا وقينة

فما المجد إلا السيف والطعنة البكر

وهو حين يتمثل حياة الفارس المحارب فى جو تخيل طهر فيه نفسه وهو فى الوقت نفسه ، حلم من أحلام اليقظة تمتد تطلعاته فلا يقنع باحتقار الناس - كما مر

بنا - ولكنه معنى « بتضريب أعناق الملوك » لا الفرسان العاديين ، فهو موكل بهم :

وجنبني قرب السلاطين مقتها وما يقتضيني من مجاهها النسر

فهو يتحرك في الخيال وهمه تضريب أعناق الملوك .. والملوك فحسب لأن الملوك هم الوجه المناقض لمذلة النسب الصغير .. من هنا كان انتظار النسر لطعامه الذي يسره له وهو كما يقول بيته السابق : (يقتضيه) ولولاه لم يجد النسر من يطعمه .. ! وكذلك قوله (مقتها) فهو إذن يكره كراهية عجيبة ، ذلك أنه يعمم الكراهية ، فهي ليست موقوفة على سلطان واحد ، ولكنه يطلقها على كل السلاطين وهو يفتهم بنون ذكر سبب ما ، لأن الكراهية والمقت لا يمتان إلى حدث معين وقع في حياته .. وهكذا تختار له نفسه الموجوعة (نقض) ما يحسه من هوان نسبة الذي عذبه خاصة وهو الشاعر الحساس المتطلع إلى شيء بعيد المنال ، فالتناس يسألون : (وما تبتغي ؟ ما ابتغي جل أن يسمى) إنه يجرى وراء حلم لم يتحقق حتى ساعة قتله ..

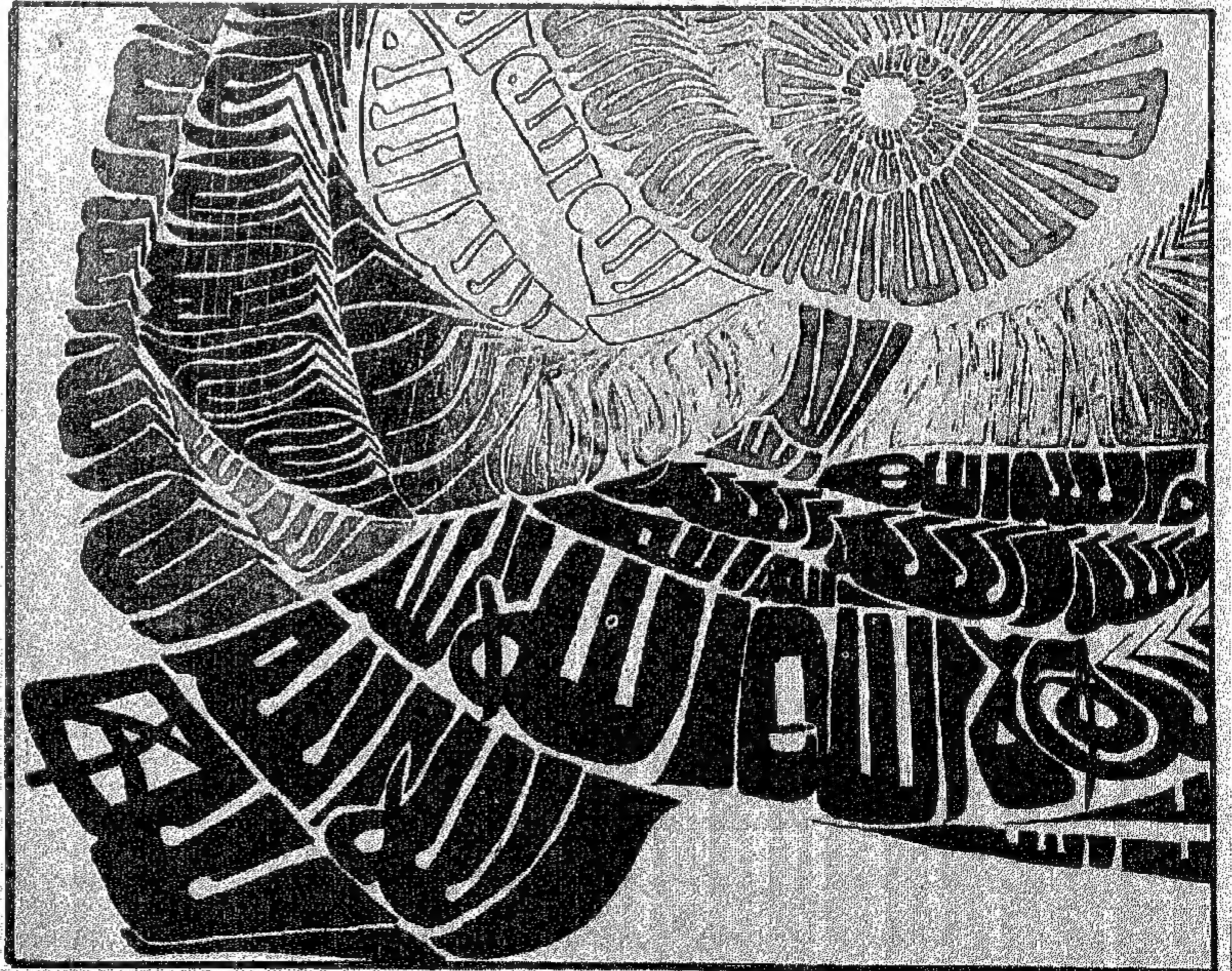
وأياته التالية تصوير جيد لكل ما في نفسه :

تغرب لا مستظما غير نفسه ولا قابلا إلا خالقه حكما ولا سالكا إلا فؤاد عجاوبة ولا واحدا إلا لمكرمة طعما يقولون ما أنت ؟ في كل بلدة وما تبتغي ؟ ما ابتغي جل أن يسمى كأن بنينهم عالمون بأننى جلوب إليهم من معادنه البتيا

إن النرجسية هنا سافرة جدا ، فهو لا يستعظم إلا نفسه ، وهو حر طليق لا يقبل حكما إلا إذا كان من لدنه. سبحانه وتعالى وهو - كما ترى - يلبس رداء الفارس الكريم على نفسه ، هذا الرداء الذي يجمع كل الفضائل التي حددتها البيئة ، فهو فارس لا يستقر في مكان وهو يرتحل بحثا عن حلم غامض لا تعرفه الناس ، إنه حلم جمع فيه الصورة التي يود أن تكون فيه ، من هنا كثرت في شعره صورة الفارس وهي بديل لصورة (الوالى المحترم) الذي طال بحثه عنها وما كان ترحاله ما بين أرض فارس والشام وبغداد ومصر إلا سعيا لتحقيق أمنيته التي تركزت في منصب (الوالى) أو الحاكم .. هذه الصورة التي تؤكد (بارانويا العظمة) التي تظهر في شعره وفي سلوكه حين يستعمل أسلوب (التصغير) الذي حدد البلاغيون استعماله للتمليح أو التحقير ، ومنه قوله في كافور الإخشيدي (أولى اللثام كوفيد بمعدرة) وفي مقابل عبادة الذات وإظهارها في صور تعتمد على المفهوم البدوي يظل المتننى حاسدا الولاة الذين يقول عنهم إنهم أرايب ، وطبيعي أن رسمة لهذه الصورة للملوك يقابلها صورته كفارس يقتحم أهوال الحروب !.

وفي مقابل هذا التحقير للطرف الآخر يكون الارتفاع بالنفس من غمار البشر جميعهم إلى حيث يريد عبادة الذات . ألم يقل في هجومه على الملوك :

أرايب غير أنهم ملوك مفتحة عيونهم نيام .. ؟ وهو يرجع لهذه العبارة مرة أخرى فيقول : وما أنا منهم بالعيش فيهم ولكن معدن الذهب الرغام



وهو إذا كان يضرب أعناق الملوك - كما مر بنا - كفارس شجاع فهو يتمتع طول الوقت أن يكون منهم ، وما سعيه في بغداد والشام وبلاد فارس ومصر إلا محاولة أن يعينه حاكم أو ملك واليا على جزء من الدولة ، وهل اشتراطه أن يقول شعره وهو قاعد على خلاف كل الشعراء الذين وقفوا في عصره وغير عصره بمدحون الملوك والسلاطين والحكام إلا راحة نفسية ؟ إن إنشاده شعره عند العظماء وهو قاعد لا واقف يجعله يحس أنه من نفس طبقة الملك الذي يمدحه ، إنه يقول بقاعدته هذه التي خالف فيها كل الشعراء حتى زمنه .. « إننى مثل هذا الملك ولا فارق بينى وبينه . إن العملية النفسية التي تسعده وتربت بيد الحنان مشاكله النفسية كلها هي التي حققت (الندية) والندية هي التي أرجعت إليه توازنه النفسى أليس هو القائل :

وما أنا منهمو بالعيش فيهم

ولكن معدن الذهب الرغام

إنه هنا يحاول ولو عن طريق الهم أن يثبت لنفسه وللآخرين أنهم من طينة غير طينته أليس هو القائل : وفؤادى من الملوك

وإن كان لسانى يرى من الشعراء

ونقف هنا لنسأل :

هل وقفنا أمام شعر المتننى وسلوكه وبعض أفكاره النرجسية ومرضه بجنون العظمة نقف أمامنا لنطعن في شعره مثلا ؟ .. الإجابة (لا) . لقد صدق فرويد حين نادى أن الأدب والكتابة فيه تنفيس عن مشاعر خاصة بالشاعر أو الكاتب وإنه - أى الأدب - صورة نفسه عصابية نراها في كل الأدباء بلا استثناء ، إذ أن التفوق عملية استعلاء ، ولقد أرجع فرويد العبقرية الأدبية إلى الطاقة الجنسية التي تدفع إلى التعبير عنها وهو يقول ويقول معه الأطباء النفسيون : إن الأدباء عامة يعانون مشاكل نفسية ، وأن الأدب أو الشاعر الحق مريض نفسيا ، ولولا هذا المرض ما استطاع أديب أو شاعر أن يكتب شيئا . إن المتننى عبقرية شعرية في تاريخ شعرنا العربى ، وهو صاحب صياغة متمكنة وروح طليقة تود أن تعيش حياتها في وسط أدب ناضج يقدر المواهب ، وهو أولا وأخيرا صاحب شعر درس دراسة تامة وكثرت فيه الآراء ، ولكنها - لعبقريتها الأصلية ، لم تصادف إلا كل حاقد وحسود ، وما أظن أن هناك شاعرا أو أديبا في تاريخ الأدب العربى كله نال ما ناله المتننى من اهتمام ودراسات وإعجاب فاق إعجاب المثقفين العرب عبر كل العصور ولنا هنا سؤال آخر :

هل يجوز اختيار بعض شعره ليدرس في المدارس الثانوية مثلا ؟ ..

والإجابة : من الممكن ... على أن يكون الشعر المختار بعيدا عن الإدلال بالنفس والغلو في تقدير الذات وشم بعض معاصريه .. الخ .. لأننا هنا في موقف تربوى وما يقرؤه الإنسان يدخل في ذاته بحيث يلون أفكاره وسلوكه ●

في دراسة ظاهرة « الصحوة الإسلامية » المعاصرة - لفهمها ، وللتعامل معها - أيا كان الموقف منها - لابد من التمييز الواعي بين فصائلها وتياراتها ..

● فهناك تيار « المفكرين الإسلاميين » ، الذي أخذ في التبلور في السنوات الأخيرة ، والذي يجتهد أصحابه في تجديد الفكر الإسلامي ، محاولين مواصلة مهام مدرسة التجديد الديني التي تبلورت في النصف الثاني من القرن التاسع عشر الميلادي ، من حول جمال الدين الأفغاني [١٢٥٤ - ١٣١٤ هـ - ١٨٣٨ - ١٨٩٧ م] ومحمد عبده [١٢٦٦ - ١٣٢٣ هـ - ١٨٤٩ - ١٩٠٥ م] وعبد الرحمن الكواكبي [١٢٧٠ - ١٣٢٠ هـ - ١٨٥٤ - ١٩٠٢ م] .. ثم عبد الحميد بن باريس [١٣٠٥ - ١٣٥٩ هـ - ١٨٨٧ - ١٩٤٠ م] .. إلخ .. إلخ ..

تيار الرفض الإسلامي

لا بد ، في دراسة ظاهرة « الصحوة الإسلامية » المعاصرة ، من التمييز بين هذه التيارات .. تيار الاجتهاد والتجديد ... وتيار الجماعات التي تعيش الواقع وتجاهد لتطويره ... وتيار الرفض الكامل والحاد والغاصب للواقع الذي نعيش فيه ..

والمهمة المحددة والمحددة لهذا البحث هي : فهم المنطلقات والتصورات لتيار « الرفض الإسلامي » ، وعلى وجه الخصوص : المقولات التي بدأ بها هذا التيار ، أول ما بدأ في واقعنا العربي ، وملايسات النشأة الأولى لهذه المقولات ، التي تبلورت تياراً فكرياً وجماعات منظمة تستقطب اليوم جمهوراً غفيراً من شباب الأمة ، بينها العديد من الفوارق والكثير من الفروق .. لكنها فوارق وفروق في درجات « الغلو » والرفض والحصام والقصام مع الواقع الذي نعيش فيه ..

إن التعامل مع هذا التيار الإسلامي والحوار معه ، ونقده ، وترشيده ، لابد وأن يلى الفهم والوعي بأطروحات هذا التيار وبنائه الفكري ، ولن يتيسر ذلك إلا بفهم الجذور الأولى والصورة الأولية لهذه الأطروحات والتصورات ، وكيف ظهرت في الواقع العربي الذي نعيش فيه . وتلك هي مهمة هذه الصفحات .

ملايسات النشأة

في ١٣ ربيع الثاني سنة ١٣٦٨ هـ [١٢ فبراير - شباط - سنة ١٩٤٩ م] استشهد الشيخ حسن البنا [١٣٢٤ - ١٣٦٨ هـ - ١٩٠٦ - ١٩٤٩ م] المرشد العام لجماعة [الإخوان المسلمين] ، أبرز وأخطر وأوسع دعوات الإحياء الإسلامي الحديث وحركاته في القرن الرابع عشر الهجري - العشرين الميلادي - ... استشهد برصاص خصومه السياسيين : أحزاب الأقليات ، أعوان القصر الملكي المصري ، وحلفاء الاستعمار .. وكان استشهاده في وضع النهار ، وفي واحد من أكثر شوارع القاهرة أهمية وجركة ١٩ - شارع الملكة نازلي - وقتها - شارع رمسيس حالياً - .

د . محمد عمارة

الرفض .. الأمر الذي يقف به عند حدود « الرفض » ، فقط ! فلا يقدم « البديل » القادر على منافسة « التغريب » الغربي .. لأن غضب هذا التيار ، وإن أكسبه الحماس الذي يستقطب به جماهير الشباب ، إلا أنه يجرمه من العقلانية والاستنارة ، اللازمتين « للاجتهاد » ، الذي هو السبيل الأول لبثورة « البديل الإسلامي » ، القادر على مواجهة « التحديات الغربية والتغريبية » التي تفرضها الحضارة الغربية الغازية على وطن المروية وعالم الإسلام

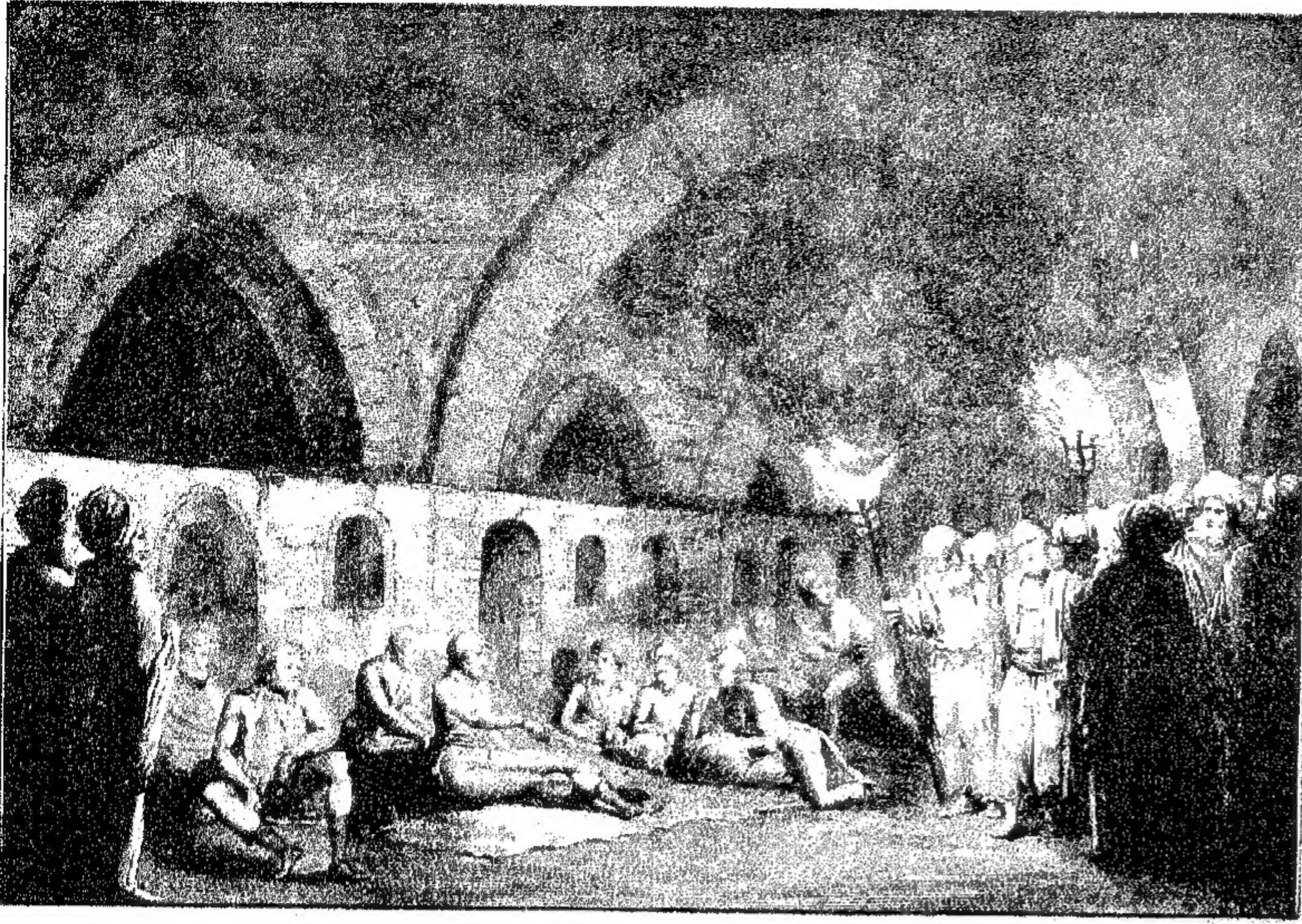
والإطار العام الذي يجمع رموز هذا التيار هو السمي لبثورة « مشروع حضاري » مؤسس على أصول الإسلام ومحكوم بروح شريعته و متميز بما تميزت به حضارة الأمة في حقبة الازدهار ، التي سبقت مرحلة الجمود والانحطاط في ظل تسلط المماليك وسلاطنة العثمانيين .. وهم يدركون أن هذا « البديل الحضاري الإسلامي » هو طوق النجاة للأمة من الانسحاق القومي والنشوء الحضاري الذي حاوله ويحاوله معها الغرب الاستعماري بواسطة الغزو الفكري ، ونهج الاستشراق ، وفكرية « التغريب » ..

● وهناك الحركات الإسلامية المنظمة ، التي سعت - بالتنظيمات الجماهيرية - إلى تطوير المجتمعات العربية في اتجاه الاحتكام إلى الشريعة الإسلامية ، وتطبيق معايير « الإسلام السياسي » على « الدولة » ، دون أن ترفض « الواقع » ، الذي اختلط فيه « الموروث الإسلامي » بـ « الوافد الغربي » ، الحامل للروح المادية للحضارة الغربية الغازية .. وأبرز نماذج هذه الحركات ، في عصرنا ، وواقعنا العربي [جماعة الإخوان المسلمين] ..

● وهناك تيار « الغلو » الإسلامي ، الذي رفض ويرفض واقع المجتمعات العربية والإسلامية ، وأعلن ويعلن الإدانة المطلقة والحرب الشاملة على جملة هذا الواقع وتفصيلاته - والذي يتميز موقفه من الواقع بروح « الغضب » وملامح التمرد على « تفريط » هذا الواقع في كثير من القيم والأصول الإسلامية ، حتى ليذهب هذا « الغضب » بهذا التيار إلى حد « الإفراط » في



ج . الأفغاني



هندوكية على مستقبل الهند الموحدة .. ولذلك كان رفض المودودي للديمقراطية نابعا من أنها - وهي نظام حكم الأغلبية - ستعني الحكم والتحكم السدائم للأغلبية الهندوكية في الأقلية المسلمة وضدها .. وكان رفضه للقومية الواحدة ، نابعا من أنها ستعني سحق الأغلبية الهندوكية للخصائص القومية الحضارية للأقلية المسلمة ..

ولما رفض المودودي حكم الأغلبية ، أي حكم البشر - لأنهم هندوك - نادى بـ «الحاكمية الإلهية» ، التي تعني تجريد الأمة والبشر من السلطات التشريعية والقضائية والتنفيذية .. لأن «الأمة» كانت في واقعها «كافرة» ، تعيش «الجاهلية» .. فكانت أفكار المودودي واجتهاداته ذات طبيعة محمية ، ترتبط بالظروف الخاصة التي عاشتها الهند في ذلك التاريخ الذي سبق تقسيم شبه القارة الهندية ونشأة باكستان .

لكن غياب حسن البناء عن موقع القيادة للإسلاميين الحركيين بمصر ، قد أفسح الطريق لفكر المودودي كي يجد سبيله إلى صفوف نافر من [الإخوان المسلمين] .. ولعل البداية الحقيقية قد كانت تلك التي يحدثنها عنها أحد [الإخوان] فيقول : « في سنة ١٩٤٩ م أرسلت من زفراتي رقم ٢٢ بسجن مصر ، خطابا إلى حلب ، طالبا من مكتبة الشباب المسلم مجموعة كاملة من رسائل أبو الأعلى المودودي ، لأقدم من خلالها دراسة عن فكر المودودي ، لأوقف عيب بعض الطلبة حينذاك . ووصلتني ١٣ رسالة منها . وقد علمنا وتعلمنا أن لكل أرض مناخها ومناهجها وأساليبها . والإسلام واحد من لدن عليم خبير ! »

لقد ألقيت في أرض الإسلاميين الحركيين ، بمصر ، وللمرة الأولى ، « بذرة » الفلو ، وأفكار « التكفير » و « الجاهلية » ، كأحكام تطلق على المجتمع الذي لا يحكم الشريعة الإسلامية في تنظيم الحياة الدنيوية ..

وسيفا .. [وما نقموا منهم إلا أن يؤمنوا بالله العزيز الحميد] .. أما جماهير الأمة فلقد اتسم موقفها بالسلبية - إلى حد كبير - إزاء عنة [الإخوان] هذه ، « للأحكام العرفية » المعلنة منذ ٤ رجب سنة ١٣٦٧ هـ [١٣ مايو - « أيار » - سنة ١٩٤٨ م] .. ولأن هذه الجماهير لا تميل ، بالطبع ، إلى العنف والإرهاب .. حتى لقد صنعت أعظم ثوراتها بيضاء ، ولم تستغ العنف والدم إلا في صراعها مع الفزاة ١٩!

فتحت وطأة « المحنة » التي تمارسها « الدولة » .. وأمام سلبية « الأمة » .. تساءل نافر من شباب [الإخوان المسلمين] - وطلابها خاصة - :

○ هل المسلمون هم : « جماعة المسلمين » ؟
○ أم المسلمون هم : « جماعة الإخوان المسلمين » ؟

وكان هذا التساؤل ، الذي يطرح قضية « التكفير » وعودة المجتمع إلى « الجاهلية » ، جديدا ، بل غريبا على مصر وعلى الفكر الإسلامي بها .. لكنه كان مطروقا ومتداول ، بواسطة الأستاذ أبو الأعلى المودودي [١٣٢١ - ١٣٩٩ هـ - ١٩٠٣ - ١٩٧٩ م] وجماعته الإسلامية ، في الهند ، قبل ذلك التاريخ بعشر سنوات ..

كان هذا الفكر مطروقا في الهند ، من قبل المودودي .. لا لأن الرجل كان متطرفا ، ومغاليا ، وفقط - كما يحسب البعض - وإنما لأنه كان يواجه واقعا وظروفا وملابسات تميز عن الواقع العربي والمصري .. فلقد كان المسلمون ، في الهند ، أقلية - ريع السكان - وكانت لهم خصائص حضارية متميزة عن الهندوك ، ومن ثم فلقد ساد الاعتقاد في محيط [الجماعة الإسلامية] ، التي كونها وقادها المودودي ، أن الخصائص القومية الحضارية الخاصة بالأقلية المسلمة ستواجه خطر الإبادة والسحق إذا سيطرت الأغلبية

وكان العام الذي سبق اغتيال المرشد العام للإخوان المسلمين ، قد شهد عددا من حوادث العنف ، التي قامت بها « كتائب الإخوان » المسلحة ، المعروفة « بالجهاز السري » ، والذي كان يقودها عبد الرحمن السندى .. وتصاعد الصراع مع الحكومة المصرية ، فبلغ الذروة بقرارها حل [جماعة الإخوان المسلمين] في ٦ صفر سنة ١٣٦٨ هـ [٨ ديسمبر - كانون أول - سنة ١٩٤٨ م] .. فأعقبه - بعد عشرين يوما - اغتيال [الإخوان] لرئيس الوزراء محمود فهمي النقراشي باشا [١٣٠٥ - ١٣٦٨ هـ - ١٨٨٨ - ١٩٤٨ م] .. فتصاعدت حملة القمع ضد [الإخوان] اعتقالا وسجنا وتعذيبا .. فكانت « المحنة » الكبرى - الأولى - لجماعة [الإخوان المسلمين] ، التي تمثلت « ذروتها الحقيقية » في اغتيال المرشد العام للجماعة ..

ومنذ ذلك التاريخ دخلت دعوة [الإخوان] وحركتها في منعطف تاريخي جديد . صحيح أن عنة الاعتقال والسجن والتعذيب قد انتهت بعودة حزب [الوفد] - حزب الأغلبية - إلى حكم مصر في ٢٢ ربيع أول سنة ١٣٦٩ هـ [١٢ يناير - كانون ثان - سنة ١٩٥١ م] .. لكن « المحنة الحقيقية » قد استمرت .. محنة فقد الجماعة لإمامها الملهم ، ورأسها المديبر ، ورائدها المؤسس ، وقيادتها التاريخية : المرشد العام !

ولقد كانت إحدى سلبات هذه الجماعة متمثلة في ذلك الفارق الكبير والمسافة الطويلة والمساحة الشاسعة بين القائد المرشد - وهما ، ووضوح رؤية ، ومرونة حركة ، واتساع أفق ، ودهاء ، وإدراكا لمظم الغاية ، ومن ثم الإصرار على « سياسة المراحل » ، الرافضة للتعجل والعجلة - الفارق الكبير بين مستوى هذه القيادة وبين رجال « الصف الثاني » في الجماعة - ذلك ممن خلف هذا الصف الثاني ١٩ - .. فلما افتقدت الجماعة « الربان » - والسفينة تكتفها المواصل ، وتحيط بها ظلمات بعضها فوق بعض في بحر السياسة اللجج ١ - فقدت مع « المرشد » كثيرا من « الرشد » الذي تمثل فيه ١٩ .. فلدخلت بذلك الحدث المساموي في منعطف تاريخي جديد ..

وعندما كان شباب [جماعة الإخوان المسلمين] يعذبون في السجون والمعتقلات المصرية [سنة ١٣٦٨ هـ - سنة ١٩٤٩ م] ، ظهرت في فكر بعض من هؤلاء الشباب - والطلاب منهم خاصة - ولأول مرة في تاريخ الإسلاميين بمصر - أفكار تتساءل - وإن على استحياء - عن « إسلام » المجتمع ١٩ وعن « إسلام » الأمة ١٩ ..

إن الحكومة المصرية - حكومة إبراهيم عبد الهادي باشا - تعذبهم ، كما - [هكذا قاسوا وتصوروا] - كما كان المشركون يعذبون المؤمنين الذين سبقوا إلى الإسلام .. وليس لهم من ذنب إلا الدهوة إلى الإسلام ، دينا ودنيا ودولة ، عبادة وشريعة ، مصحفا

● ورأى سيد قطب في « القومية العربية » ، التي قاد جمال عبد الناصر مدعها ، وفي « ديمقراطيتها الموجهة » ، وفي سلطة الجماهير التي استقطبتها المشروع « القومي - الاجتماعي » الناصري : الخطر الساحق للإسلاميين المقيدون بالأصفاد . . . فحكم بمدون هذا المشروع ، بكل مكوناته ، وجميع توجهاته على « الحاكمية الإلهية » ، وقطع « بكفره » و « بجاهليته » . . .

ولما كانت « جماهير » الأمة و « عامتها » قد استقطبت للمشروع القومي الناصري ، وأعطت ثقتها لقيادة جمال عبد الناصر . . . فلقد خلعهما فكر هذا التيار - تيار الرفض الإسلامي - عن « عرش الخلافة » ، والنيابة التي قررهما الإسلام للإنسان والأمة ، عن الله سبحانه وتعالى ، لأنها - برأى هذا التيار - قد « أشركت » في « الحاكمية » غير الله ، فلم تعد - لارتدادها « بالكفر » إلى « الجاهلية » - قائمة بحق الخلافة ، متمتعة بشرفها . . . وهنا كان تصاعد سيد قطب بفكر المودودي . . . فالتأني حكم « بالكفر » و « الجاهلية » على « المجتمع » ، ولم يحكم بهما - صراحة وفي قطع - على « الأمة » . . . أما سيد قطب فلقد حكم « بالكفر » و « الجاهلية » على « الأمة » و « المجتمع » جميعاً ١٢ . . .

وبدلاً من « خلافة » : « الجماعة : الأمة » ، قدم سيد قطب ، كبديل ، « خلافة » : « الجماعة : التنظيم » ، التي انفردت وتنفرد - في نظره - بالإسلام من دون الناس . . . والتي عليها أن تبدأ من الصفر ، كما صنع الرسول ﷺ ، و « جيل الصحابة الفريد » . . . إن « خلافة الأمة عن الله » ، لم تكن تمنع قيام « الجماعة - الطليعة - المنظمة » ، للأمر بالمعروف والنهي عن المنكر والدعوة إلى الخير [ولتكن منكم أمة يدعوون إلى الخير ويأمرون بالمعروف وينهون عن المنكر ، وأولئك هم المفلحون] . . . ولكن هذه « الجماعة - الطليعة - المنظمة » كانت جزءاً من « الأمة المسلمة » ، أما والأمة - في فكر هذا التيار الجديد - قد « كفرت » ، وارتدت إلى « جاهلية أظلم » من الجاهلية التي عاصرها الإسلام الأول . . . فلقد انعدم الرباط الإيماني الذي يصل هذه « الجماعة - الطليعة - المنظمة » بـ « الأمة » . . . فغداً « التنظيم الجديد » ، وحده : الأمة المسلمة ، بالانفصال عن الجاهلية والاستعلاء على الكفار ، والسعي - من نقطة الصفر - إلى بناء « العقيدة » ، وتجسيدها « بالحركة » في « الجماعة » ، التي عليها أن تقيم « المجتمع المسلم » . . . وبتفس النهج والخطوات التي تمت في « الحقبة المكية » من حياة الإسلام الأول ودعوة الرسول ، عليه الصلاة والسلام . . .

ذلك هو « عنوان » الدعوة التي دعا إليها تيار الرفض الإسلامي ، والفصام الكامل ، والخصام الحاد مع الواقع . . .

وتلك هي ملاصات النشأة الأولى لهذا التيار في المناخ المصري والمحيط العربي . . . داخلية كانت أو خارجية تلك الملاصات ●



الثورة ، منطلقات فكرية ، ليست هي ، بالضبط ، منطلقات [الإخوان] ، ومن ثم كانت لهم توجهات ليست هي ، بالضبط ، توجهات [الإخوان] . . . وكان الغرب و « المتغربون » من أحرص الناس على الصدام بين الثورة و [الإخوان] . . . فبدأ الخلاف . . . وتصاعد . . . وحلت الجماعة في ٩ جمادى الأولى سنة ١٣٧٣ هـ - ١٤ يناير - كانون ثاني - سنة ١٩٥٤ م . . . فلما حدثت محاولة اغتيال قائد الثورة جمال عبد الناصر [١٣٣٦ - ١٣٩٠ هـ - ١٩١٨ - ١٩٧٠ م] بالإسكندرية في ٢٨ صفر سنة ١٣٧٤ هـ - ٢٦ أكتوبر - تشرين أول - سنة ١٩٥٤ م ، دخل الإخوان المسلمون في محنة من السجن والاعتقال والتعذيب لم يسبق لها في تاريخهم مثيل . . .

ولقد بدأت « بذرة » « فكر الأستاذ المودودي » ، عن « تكفير » المجتمع و « جاهليته » ترتوى من دماء « المحنة » ، وتنمو في مناخها . . . واتسعت المساحة التي بدأت تعمم بفكر « الأزمة » المتوتر ، بدلاً من « الفكر الطبيعي » . . . فتخلق في صفوف الجماعة ، من حول الأستاذ سيد قطب [١٣٢٤ - ١٣٨٦ هـ - ١٩٠٦ - ١٩٦٦ م] ذلك التيار الجديد . . . تيار الرفض والفصام والخصام الكامل مع الواقع ١٢ . . . ذلك التيار الذي انطلق من فكر المودودي ، بل وتصاعد به أكثر وأكثر . . .

● لقد رأى المودودي في « القومية السياسية الهندية » ، ذات الأغلبية الهندوكية : الخطر الذي سيقضي بـ « ديمقراطية الأغلبية الهندوكية » على ذاتية الإسلام والتميز الحضاري للمسلمين . . . فرأى في هذه القومية ، وفي ديمقراطيتها ، وفي سلطة جماهيرها عدواناً على « الحاكمية الإلهية » . . . فهي ، إذن - في نظره - « شرك » ، « يرتد » بالمجتمع إلى « الجاهلية » ١٢ . . .

صحيح أن الأغلبية في صفوف [الإخوان] قد رأت ، بعد دراسة فكر المودودي ، بالسجن ، أن فكره في هذه القضايا هو فكر سياسي ، يرتبط بظروف المجتمع الهندي ، ولا سبيل له ولا مجال في مصر وما سائلها من المجتمعات ذات الأغلبية الإسلامية ، والموحدة في الخصائص الحضارية للقومية . . . ورأت أن وحدة الإسلام الدين ، لا تنفي « أن لكل أرض مناخها ومناهجها وأسايلها » ١٢ . . .

لكن « البذرة » قد أُلقيت في التربة ، محاولة النمو بفعل ظروف « المحنة » التي نزلت بالإخوان . . .

والذين يتتبعون حركة « تأثير فكر » الأستاذ المودودي ، خارج المناخ الهندي ، ودخوله إلى الساحة المصرية والعربية ، لا يجدون لهذا الفكر أثراً يذكر إلا بعد غياب قيادة الشيخ حسن البنا . . . ففي ظل الانقراض إلى القيادة الفكرية التي تملأ الفراغ الناجم عن استشهاد المرشد العام ، خلعت الساحة لفكر أبرز قادة الحركات والجماعات الإسلامية في ذلك التاريخ : الأستاذ المودودي . . . ومنذ ذلك التاريخ ذاعت ترجمة فكره للعربية ، ونشر عدد من رسائله في القاهرة . . .

وبعد قيام الثورة المصرية في أول ذي القعدة سنة ١٣٧١ هـ - ٢٣ يوليو - تموز - سنة ١٩٥٢ م انفتح باب العلاقة بين [جماعة الإخوان المسلمين] وبين الثورة ليفضي إلى « المحنة الثانية » ، والأكبر ، والتي لم يسبق لها مثيل في تاريخ الجماعة على الإطلاق . . . لم تحسن قيادة الجماعة سياسة الأمور وتقدير الظروف التي كانت تحيط بمصر وبالثورة ، وافترقت « الرؤية التاريخية » التي كانت لقيادة حسن البنا . . . ولم تبرأ من سلبية « العجلة والتعجل » ، التي طالما حذر منها المرشد العام الأول . . . وكانت « للضباط الأحرار » ، الذين قادوا

السَّمان

مصطفى غنيم

السَّمان الراحل في الليالي
الذابلة الأغصان
يهرب من قدر الله إلى قدر الله
ويعبر بوابات الظلمة والنور
وغبش الأحزان
متوجِّسة في عينيه الأحلام
يغالب ضعف جناحيه
وغضب الريح
وطول الرحلة في أرض مجهولة
تتوالب عيناه إلى أفق الشمس
ودفع الأحلام المأمولة
أترى تمهله الريح وكف الإنسان
أم سيعاصره الجرح .. فيسقط مغترباً
كالأمنية المقتولة ؟

قدرُ السَّمان
أن يرحل مثلي ..
ثم يموت
على باب البستان ..

القاهرة تدعوك الى



محمود حسن اسماعيل

إلى برنامج ألوان من الشعر الذي يذاع على موجة إذاعة البرنامج الثاني في
العاشر والنصف يوم الثلاثاء ٢٣/٥/١٩٨٥ مختارات شعرية للشاعر
الكبير محمود حسن اسماعيل من دواوينه . « قاب قوسين » « هكذا أغنى »
« أغاني الكوخ » بمناسبة الذكرى الثامنة لرحيل محمود حسن اسماعيل .

محمد ابراهيم أبو سنه

للاستماع إلى برنامج قصيدة وشاعر ، والقصيدة هي النونية الشهيرة
للشاعر العربي أبي البقاء الرندي - يقدمها البرنامج الثاني مع دراسة
مستفيضة تحليلية كتبها الدكتور عبد اللطيف عبد الحليم . والشاعر في
القصيدة يتحسر على حال المسلمين في الأندلس منذ بدء سقوط مدنها
الشهيرة مثل أشبيلية وغرناطة ، إنه يصور ذلك السقوط والدموع تترقق
في عينيه على حال المسلمين في الأندلس ، وما وصلوا إليه وكيف كان يساق
الرجال والأطفال أذلاء إلى سوق النخاسة بعد أن كانوا رافعي الرؤوس .

والقصيدة تستصرخ كل عربي لكي ينتبه إلى العبرة التاريخية من سقوط
الأندلس . والدراسة تحلل القصيدة من الناحية التاريخية والفنية والمؤثرات
الخاصة التي أثرت في الشاعر .

يذاع البرنامج مساء السبت ٢٧/٤/١٩٨٥ في تمام العاشرة .

عبد اللطيف زيدان

الأخوان جريم والتراث القصصى الخيالى الشعبى الألمانى

د. أحمد كامل عبد الرحيم



عندما يتردد اسم «الأخوان جريم» فإن عنوان كتابهما «القصص الخيالية للأطفال والأسرة» تطفو على سطح أفقنا الفكرى، تلك المجموعة من القصص التى أدخلت السرور والبهجة على طفولة أجيال كثيرة، كما استرعت بعضها لب وانتباه الكبار.

إننا لا نكرم الأخوين جريم على مجموعة قصصهما الخيالية فحسب، بل إن الشعب الألمان والعالم المثقف يدين لهما بالعرفان والشكر على إبرازهما للتراث التاريخى والأدب الألمانى على مر آلاف السنين. لقد اكتشفا المقومات الروحية للغة الشعب الألمانى، وساهما وطوراً - بشكل حاسم - علم تاريخ اللغة الجرمانية أو الألمانية، وأصبح الأخوان يعقوب جريم (١٧٨٥ - ١٨٦٣)، وفيلهيلم جريم (١٧٨٦ - ١٨٥٩) بأعمالهما فى مجال اللغة والأدب عمالقة على مستوى فكرى رفيع، وإن فترة حياتهما تعتبر تراثاً راسخاً ليس فى كيان الأمة الألمانية وحدها، بل فى وجدان الشعوب المتحضرة أيضاً.

لقد عاش الأخوان جريم فى فترة من تاريخ الشعب الألمان الذى استحوذ على اسم شرفى له حيث وصف بأنه «شعب الأدباء والمفكرين» ففى هذه الفترة عاشت الفلاسفة كانت، وفيشته، وشلاير ماسخر، وشيللينج، وهيجل، وفويرباخ، كما حدد كل من هيردر وجوته وشيللر الملامح الأدبية لمصرهم، وقبل نهاية القرن الثامن عشر انبعث اتجاه فكرى - يبايعاز من يوستوس موزر، ويوهان جوتفر هيردر - كان يهدف إلى الاهتمام الجاد بالماضى الألمانى، ولا شك، فإن فضل هيردر على هذا الاتجاه يرجع إلى إيمانه بأنه لإحياء الأدب القومى الألمانى - بحيث يكون صادقاً وقومياً - فإنه لا بد أن ينهض على أساس الأدب الشعبى، إن أفكار هيردر هذه لم تنتقل إلى الأعمال اللغوية والفلسفية والتاريخية فحسب، بل إنه نفسه أعطى مثلاً حماسياً بأن جمع الأدب الشعبى وأحياءه، وتجلت ذلك فى مجموعة الأغاني الشعبية التى صدرت له فى عام ١٧٨٨ بعنوان: «أصوات الشعوب فى أغاني».

ولقد أثرت أفكار هيردر فى من جاءوا من بعده، فأصبح هو بمثابة الباعث والمحرك الكبير للجيل الذى خلفه، يعطى له النبضات الجوهرية، فجاءت حركة

الرومانتيك ليكون لهذا الجيل ملامحه الأدبية الإيجابية التى عملت على إحياء التراث الشعبى والأدب القديم، فكان ذلك دافعاً للنهوض بالوعى القومى فى ألمانيا.

وخلال الفترة ما بين ١٨٠٥، ١٨٠٨ تجمع حول رائدى المدرسة الألمانية القديمة كليمنس برينتافور وأخيم فون أرنيش حشد يؤمن بنفس الاتجاهات الفكرية لذين الرائدتين تذكر منه على سبيل المثال يوسف جوريس وفريد ريش هولدرلين ولودفيج أولاند، والأخوان جريم، وكان من أهم إنتاج هذه المدرسة الفكرية عملان هما: «الصبي والبوق السحري»، لكل من أرنيش وبرينتانو، وكتاب جوريس عن الكتب الشعبية الألمانية.

وكان كتاب «البوق السحري» بمثابة شرارة البدء فى إحياء الأغنية الشعبية الألمانية، فلقد حدث أن التقى الأخوان جريم مع كليمنس برينتانو الذى حاول إدخال الأخوين جريم فى مجال الجذب المغناطيسى لمدرسة إحياء التراث الشعبى الألمانى القديم، فترى كلا من يعقوب جريم وفيلهيلم جريم يزداد جهاها واهتمامها أكثر وأكثر بالأدب الألمانى القديم، ونجد يعقوب يعبر عن أمنيته فى أن يجد الوقت كى يمارس «دراسته المحببة» للتراث الأدبى القديم، ويوحى إلى نفسه بأنه سيشتغل بالتماسة لو لم يتيسر له الوقت لمثل هذه الدراسة. ولقد شاعت الظروف أن يعمل يعقوب على مضض فى المكتبة الخصوصية للملك جيروم الشقيق الأصغر لنابليون بونابارت خلال فترة احتلاله للأرض الألمانية، غير أنه استطاع أن يخصص الجزء الأكبر من وقت عمله اليومى لدراسة الأدب والشعر الألمانى القديم وفى الوقت نفسه لم يكن فيلهيلم أقل حماسة من شقيقه فى الاهتمام بالدراسات الألمانية القديمة، ففى زيارة قصيرة له، لمدينة برلين، تعرف هناك على أخيم فون أرنيش شخصياً، وفى رحلة العودة إلى كاسيل، التقى لأول مرة مع جوته وحكى له عن مشروعاته هو وشقيقه يعقوب بالنسبة للتراث الأدبى الألمانى القديم، فأبدى جوته اهتمامه البالغ وقدم لهما المخطوطات اللازمة، وفى وقت قصير انبهر كل من برينتانو وجوته بمحصول التراث الألمانى القديم الذى توصل إليه الأخوان جريم. وأن ما جمعه كل منهما من أدب شعبى وفنى هو الآن حسب وصيتها ملك للشعب الألمانى.

وهكذا نجد الأخوين جريم ينشران باكورات أعمالهما، ففى عام ١٨١١ ظهر كتاب يعقوب بعنوان «عن الإنشاد الملحمى الألمانى القديم» وفى ذات العام، أصدر فيلهيلم كتاباً بعنوان «قصص خيالية وأساطير شعرية وملاحم بطولية من التراث الدغركى القديم» كما قاما سوياً عام ١٨١٢ بإصدار عمليتين من التراث اللغوى الألمانى القديم هما: «صلوات فيسوبرون» و«ملحمة هيلد بيراند» وهى الملحمة البطولية الجرمانية الوحيدة التى عثر عليها على الأرض الألمانية. أما أجل ثمار لتعاونهما فكان كتاب «قصص خيالية للأطفال والأسرة» حيث نشرت المجموعة الأولى منها فى عام ١٨١٢ فى طبعة من تسعمائة نسخة.

إن الدفعة الحاسمة لجمع مثل هذه القصص الخيالية كانت من جانب برينتانو وأرنيش حيث إن مجموعتهما بعنوان «الصبي والبوق السحري» قد أعطت المثل الحى للعمل على الحفاظ على التراث الأدبى الشعبى القديم وتقديمه إلى الشعب من جديد.

وتشير المعلومات إلى أن كلا من يعقوب وفيلهيلم جريم قاما منذ عام ١٨٠٧ بجمع القصص الخيالية كى يتمكنوا بذلك من إنقاذ جزء آخر من الأدب الشعبى وكان اعتمادهما قبل كل شىء على الجمع السماعى وقلما كانا يعتمدان على قصص مطبوعة، وبكل حماس أخذتا يستفسران فى دائرة معارفهما عن أناس ذوى ثقة بغض النظر عن مستواهم الطبقي أو أعمارهم أو نوعيتهم ذكوراً كانوا أم إناثاً، ممن اعتادوا على قص القصص الخيالية، وخلال جهودهم المضنية فى جمع هذا التراث القصصى الخيالى كان الحظ يحالفهما حيث التقيا مع نساء ريفيات من كبار السن، وعلى سبيل المثال قامت سيدة تدعى مارى ميولر وشهرتها «ميريم العجوزة» بتزويدهما بالعديد من القصص الخيالية للجزء الأول بلغت ربع عدد مجمل القصص وهو ٨٦ قصة، أما الجزء الثانى فلقد اعتمدا فى جمع قصصه على سيدة أخرى تدعى «دوروتيا فيهمان» حيث قامت بتزويدهما



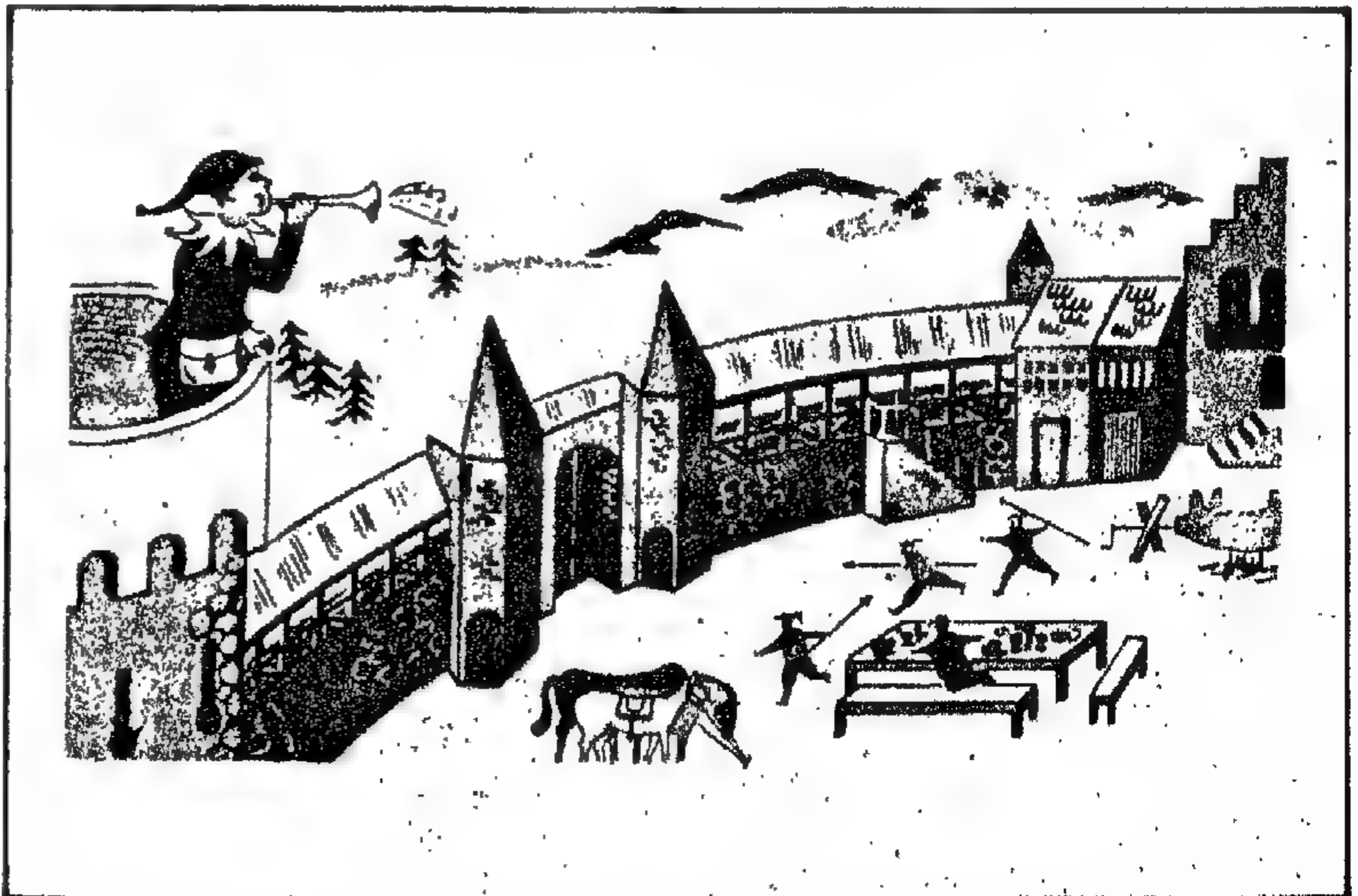
بواحد وعشرين من أجل قصص الأطفال والأسرة ، هذا بالإضافة إلى سيدات أخريات ساهمن أيضا في إخراج هذين الجزءين .

ولقد كانت الفلاحة القروية «دوروتيا فيهمان» تسكن في قرية نيدرستيرين بالقرب من مدينة كاسيل الألمانية الغربية ، وكانت ذات شهرة في فن القص ولديها مجموعة من أجمل القصص الشعبية ، ولشدة إعجابها بها ، واعتراف فيلهيلم جريم بجميلها تحدث عنها قائلا : « كانت السيدة فيهمان قوية البنية ولا يزيد عمرها على الخمسين عاماً بكثير ، وكانت ملامح وجهها تجمع ما بين الصرامة والذكاء والإثارة ، كما أن لها نظرات ناقية وحادة تخرج من عينيها الواسعتين ، لقد كانت تخزن الأساطير القديمة كلها في ذاكرتها ... ولذلك كانت تحكى في إمعان وثقة وفي حيوية بالغة ، حيث تبدى إعجابها البالغ بما تحكيه ، وكانت تحكى أولاً في سلاسة وإنسيابية تامة ، ثم بعد ذلك ، عندما يريد المرء منها أن تعيد ما تقوله مرة أخرى ببطء ، فإنها كانت تحكى ببطء وتؤدة لدرجة إن كان المرء يستطيع مع شيء من التمرين ، ملاحظتها في كتابة ما تقوله . »

لم تكن مقابلاتها بالريفيات أمراً سهلاً ، فلقد كان الأخوان جريم يتحايلان بكل الطرق الممكنة على حث هؤلاء الريفيات على قص ما يخزن من تراث قصصى قيم ، وهما نحن نجد فيلهيلم يكتب إلى صديقه بريتنانو خطاباً بتاريخ ٢٥ أكتوبر عام ١٨١٠ يشرح فيه مدى الصعوبات وأساليب التحايل لجعل سيدة عجوز من مدينة ماربورج تحكى لها عما تخزنه خوالجها من روائع القصص الخيالية ، ولقد بذل الأخوان جريم كل ما في وسعهما إيماناً منها بأن هذه القصص الخيالية هامة ، وتخفى بين طياتها كنزاً ضخماً من التراث القديم بالغ الأهمية يستحق البحث والتنقيب عنه ، فكتب يعقوب يقول : « كم كنت أتمنى ألا أبدل هذا الجهد لو لم أكن أعلم عن يقين من أن هذه القصص الخيالية هامة للأدب والميثولوجيا والتاريخ . » ولقد بلغ اهتمام



يعقوب جريم بالقصص الخيالية إلى حد أنه في عام ١٨١٥ قام فيينا بتأسيس جمعية تهتم بجمع القصص الخيالية الشعبية وأرسل إلى جميع البلدان الألمانية خطابات دورية يناشد فيها جمع المزيد من مادة القص الشعبي الخيالي ، في حين كانت مسئولية فيلهيلم هي الإشراف على إصدار الطبوعات إلى جانب معالجته للمضمون القصص وصياغة الخلفيات وتشخيص الأبطال وإعداد الحوار وصل أو تغيير ملامح معينة في كل قصة ، وجعلها تتناسب مع أسلوب مخاطب وتفكير الأطفال ، كما كانت هناك بعض القصص التي تم جمعها يشوبها بعض الثغرات ، ولكن حب الأخوين جريم للأدب الشعبي ، بالإضافة إلى إلمامها النام بكل معارف اللغة الألمانية ساعدهما على إعادة الإبداع



اللغوى هذه القصص ومن أشهر القصص ، التي تم جمعها نذكر على سبيل المثال : « آشنبوتيل » (وهي ما تعرفها تحت اسم سندريلا) ، « الذئب والعنزات السبع الصغار » ، « الموسيقون الأربعة من مدينة برلين » ، « هينز وجريتيل » ، « ذات الرداء الأحمر » و « فتاة الثلج » .

ومن أحب القصص الخيالية المحببة إلى النفس بنوع الخصوص هي تلك القصص الخيالية التي يدور الحديث فيها على ألسنة الحيوانات ، ففي هذه القصص يتم التعبير بطريقة رمزية عن أفراح وأتراح وأمان الشعب ، تعرض هذه القصص القوى الشريرة وهي تغير على القوى الودية الهادئة المسالمة ولكن في النهاية يتغلب الخير على الشر والضعيف على القوى والمظلوم على الظالم ، حتى لو استلزم الأمر في القصة إلى تدخل قوى سحرية خفية تمحو الظلم وتنشر العدل وتحقق السلام .

ولا يقتصر فائدة القصص الشعبية على معالجة موضوعات الخير والشر ، والظلم والعدل ، والسلام فحسب ، بل إنها أيضا في الوقت نفسه عرض للصور الجمالية والألفاظ البلاغية في اللغة ، حيث يتسم أسلوب القصة الخيالية بالوضوح والبلاغة حيث التعبيرات المجازية والتركيبات اللغوية ذات الأسلوب الجمالي الرفيع ، فتسهم هذه القصص - بذلك - في الإثراء الفكري ، واللغوى ، والأدب .

وهناك من القصص الخيالية ما يلقي الأهتمام أيضا مثل : القصص الخيالية الشعبية ، وهي ما تسمى بالقصص الخيالية الفنية (أو الأدبية) حيث إن كاتبها معروف على العكس من القصص الشعبية فإن مؤلفها مجهول على الرغم من أنها تعيش في فكر الناس منذ القدم ، يستمتع بها الكبار والصغار وتظل على مر العصور تراثاً لا يبدده الزمن ولا يسروح طي النسيان ... ومن رواد كتاب القصص الخيالية الأدبية نذكر فيلهيلم هاوف (١٨٠٢ - ١٨٢٧) على الأرض الألمانية ، وكذا هانس كريستيان أندرسن الدنمركي .

لم يقتصر فضل وشهرة الأخوين جريم على جهودهما في مجال جمع القصص الخيالية الشعبية ، بل اهتموا أيضا بتراث الأساطير الألمانية القديمة ، فكان لها مجلدان بعنوان : « أساطير ألمانية » هذا إلى جانب كتب أخرى كثيرة صدرت لها وليست مجالاً للبحث هنا ، نكتفى بذكر عمليتين هامتين هما : قواعد اللغة الألمانية ، والعمل اللغوى الضخم « القاموس الألماني » الأجزاء (١ إلى ٤) حيث تم استكماله فيما بعد عام ١٩٦١ ، حين تضافرت جهود كل من أكاديمي العلوم في برلين وجوتنجن حتى بلغ ٤٢ جزءاً .

لقد عاش الأخوان جريم في مدن إقليم هيسن بألمانيا الغربية وهي هانا ، وشتايناو ، ماربورج وكاسيل . حيث احتفلت في شهر يناير من هذا العام بذكرى مرور مائتي عام على ميلاد الأخوين يعقوب وفيلهيلم جريم اللذين ذاع سيطهما ليس في الدول المتحدثة بالألمانية فحسب ، بل في العالم أجمع ●

منى... الحبيبة

وجيه عبد الهادى



هى زهرة ، بالمطر فواحة ، وكضوء الشمس واضحة والكل
يهواها ، فما أطيب قلبها المحب ، وما أحلى جدائل شعرها
الفاحم .

هو يريدنا . وأنا أريدها . لكن شتان بين ما أريد وما يريد ،
فالأرض واحدة ، والنخل صنوان ، وطعم التمر متباين .. قالت أمى
ورأسها معصوبة بمعصبة سوداء .

— الصبر يا ولدى .. !
لكن مقلتي تتحركان بلا نظام . وضربات قلبى تزيد عندما أطلع طرفها
الحديدى اللامع .
قلت ضجراً ..
— عندما أوقع السقم بأبى . تذكر أنه منذ وعت قدماء طريق الحقل وهو يحلم
بيوم واحد للراحة .. !

وقالت أمى ، التى رافقت أبى كل أيام وجوده تقريباً .
— سرقت منا أيام الصبا . وأيام الشباب ومتنا قبل أن نشيخ .
قلت

— سكن قلب أبى ومازالت أمنيته بالراحة وكل أمانيه الأخرى حبيسة جيب
العم أيوب .
قالت أمى التى تحاهد فى تحريك لسانها الجاف والتى بدا نبض قلبها من
فوق هدمتها يُعد .
— كان لا بد أن تتعلم يا ولدى .. ! وأردفت ، وهى بين النوم واليقظة :
— الصبر يا ولدى .. !

لكن عيني كانتا قد حددتا مكان التشك والمؤخرة عندما قلت وقلبي
ينقبض ويرتجى . ينقبض ويرتجى .. !
هوائى . هواؤه .. وسمتائى . وسماؤه .. والدار . فى الدار ..
وأرض أبى بجوار أرض أبيه وأبدا نرى منى سوا . لكننى أريدها كالنجم
عالية ، كالنهر فياضة ، كالزهر فواحة ، وهو يريدنا ثمرأ شهياً يؤكل أو
نياع . كيف ؟ كيف أتركها له ؟

عرق أبى يروى شقوق أرضنا العطشى . أبوه أجّر أرضه وذهب بقتات
فضلات الباشا ويعمل بتدقيته .



حسن شرارة .. وأوركسترا القاهرة السيمفوني

زين نصار



والكونشيرتو جاء في ثلاث حركات متصلة دون توقف على النحو التالي :

الحركة الأولى : سريعة ولياضة ، وهي مكتوبة في صيغة «الصوناتا» ، التي تحوى أقسام (العرض - التفاعل - إعادة العرض) . ويعزف اللحن الأول آلة الكمان المنفردة ، يصاحبها آلات الكلارينيت والفلوت ، بينما يعزف اللحن الثانى الأوركسترا مع العازف المنفرد . وبعد انتهاء الحركة تعزف الحركة الثانية مباشرة .

الحركة الثانية : بطيئة ، ومكتوبة في صيغة ثلاثية ، أى تعتمد في بنائها الموسيقى على تقديم لحنين متتاليين ثم يعاد الأول منها . فبعد مقدمة من الأوركسترا يقدم العازف المنفرد اللحن الأول ثم يقدم الأوركسترا اللحن الثانى ، ثم يعيد العازف المنفرد اللحن الأول مرة أخرى ، مع بعض التغيير في المصاحبة ، ويلى ذلك الحركة الثالثة مباشرة .

الحركة الثالثة : سريعة جداً وبحيوية ، وهي مكتوبة في صيغة «الرونديو» ، وتستهل بقسم تمهيدى متوسط السرعة للربط بين الحركتين الثانية والثالثة . ويؤدى اللحن الأول عازف الكمان المنفرد ، ثم يقسم الأوركسترا بعزف اللحن الثانى ، أما اللحن الثالث فيؤديه العازف المنفرد ، ثم يسمع معه اللحن الأول في نسيج كونتراپونفى ، وأخيراً يختم الكونشيرتو بكودا .

وقد كان الفنان حسن شرارة بارعا في عزفه للكونشيرتو ، واثقا من نفسه ، اسخ القدم ، متمتا بتكنيك قوى مكنته من السيطرة على الكونشيرتو ، وفي ذات لوقت عزف بإحساس مرهف وعاطفية بالغة تتناسب مع ما يتطلبه أداء موسيقى لمعصر الرومانتيكى . وإجمالاً ، فإن شرارة كان موفقاً إلى أبعد حد . ومع نهاية آخر نغمات الكونشيرتو دوت جنبات المسرح بتصفيق حاد لفنان شاب يستحق عن جدارة - كل التحية والتقدير ●

قدم حسن شرارة بمصاحبة أوركسترا القاهرة السيمفوني بقيادة طه ناجى ، كونشيرتو الكمان والأوركسترا في مقام مى الصغير عمل رقم (٦٤) لمؤلف الموسيقى الألمان فيليكس مندلسون (١٨٠٩ - ١٨٤٧) ، وذلك مساء الجمعة أول مارس . . . وبرغم برودة الجو الشديدة ، فإن جمهور الحاضرين قد شغل أغلب مقاعد صالة المسرح وعدداً كبيراً من البناوير وهذا في حد ذاته له دلالاته على مدى إقبال محبي الموسيقى العالمية على حضور هذه الحفلات .

وكونشيرتو الكمان لمندلسون يتطلب براعة وتكنسا من العازف المنفرد ، لمندلسون مؤلف رومانتيكى . . . وذلك المعصر قد تميز بإبراز دور العازف المنفرد عن ذى قبل ، نظراً للاهتمام الكبير الذى لقيه الفنان فى المعصر الرومانتيكى . بعد أن تحرر من الخدمة فى القصور . وفي هذا العمل حذف المؤلف المقدمة التى كانت تقدم لمؤلفات الكونشيرتو كهابط حركاته الثلاث معا بدون توقف .

وقد قدم هذا الكونشيرتو لأول مرة ، فى الثالث عشر من مارس عام ١٨٤٥ ، وكان العازف المنفرد فرديناند دافيد .



أحب الليل . القمر . السهر . الكتاب . الكواكب . . . واللقبا الغنى الناعس يشبه الفقير النائم .

هو يحب الليل . يتسلل كجرذ خائف إلى حيث التوتة القابعة بجوار شباك سمارة ذات الحلمات النافرة .

فى الصباح أحكى أحلامى بصوت عال . هو ينطق كالفتح بما سرقت أذناه من شباك سمارة . يفح ويتلذذ . . . يفح ويتلذذ .

أحب الطواقي القطنية . لكنى غالباً ما أترك شعري سافراً . . . هو يلبس طاقة أبداً . أمشى رافع الرأس . يخفض هو الرأس لكن سهام نظراته مسممة . . . أمقت السلام على الباشا هو يقبل يده .

يخلو الطريق إلا منا ، يتدلل ليرى ما بداخل كراساتى . فى الفصل أشعر بالسعادة عندما يتلثم فينظر له المدرس باحتقار .

لكن لأن هوائى . هواءه . . . وسمائى . سماءه . . . يلزمنى حتى النهاية ، بل إننى ظلمت أراجع الدواوين طويلاً بينما جلس هو خلف المكتب يكتب خطاب شكر للباشا . وآه من شكل الثعابين ! يدرك جيداً مقدار حبى لها . لكنه برأسه الخفيض وسهام نظراته المسمومة يحاصرها . يحاصرها وزاد من تقبيل يد الباشا . وها هو يدب فى كل درب هى فيه كنت مطمئناً فهى تمقتة لكن ديب الشك فى قلبى يزيد ، بزيادة قبلاات فمه ليد الباشا ، فالباشا عندنا كفة غليظة باطشة يمشى ومن حوله الخفراء . ويسر من يقبلون يده . يقال إنه يذهب خصيصاً للقري المجاورة لقبول أياذى الباشوات هناك . وإنه لم يعد يعرف جسر أرض أبيه . بل إنه يفكر جيداً فى بيعها وأبداً لن تطأ قدماً ، غريبة بجوار أرضى التى ترك أبى فى كل ذرة منها رائحة عرقه . أبداً لن يقربها غريب . وأبى مازال يزورنى فى الليل بجسده النحيل وأمانيه الحبيسة ويقول لى :

- الحبيبه يا ولدى . . لا تتركها له .

بدأ صوت أمى يخرج من خلال نبض قلبها المحسوس فوق جسدها الممدد قائلة أنا مثلك يا ولدى ، أريدها لك . لكنهم ذو شوارب مبرومة وعلى أكتافهم البنادق ويقبلون يد الباشا .

قلت أنا أريدها . . . وهو يريدتها ولكن النخل صنوان . . . وأهل قريتى عندما يرونها مى . يسرى فى نفوسهم السرور .

جاهدت أمى لتسمعى صوتها المتهرج قائلة .

- لكنهم ذو شوارب مبرومة . . قلت وقلبي يزداد انتفاضاً . . !

- لا فائدة لشوارب مبرومة عندما يكون ما بداخل الصدور لجرذ . جاهدت أمى لتفتح عينيهما السقيمتين ، وبدا منها الرجاء واضحاً :

- أخاف عليك يا ولدى . . قلت وقد بدأت مقلتائى فى الثبات :

- وهل بعد موت القلب خوف . . ؟

ونظرت فوجدته بينهم مطأطأ الرأس ، يفح ويتسم . . يفح ويتسم وهم يحاولون حصارها وضحككات الباشا تجلجل . . احتوى الرعب وجهه منى . شوارب الفئران تنجم . لكنها تجاهد . . ومازالت تنظر نحوى بأمل . أنا أريدها كالنجم عالية . هو يريدتها متاعاً . . رأسى تدور . . نظرات حائرة . . الصبر يا ولدى . الشوارب . . أهل قريتى . . يد الباشا . . الفئران . . الحصار . . تجاهد . . تجاهد . . أبى قال الحبيبة . . البندقية . . صحت من أعماقى . . وبدأت أخطو ●

ندوة النظام الاجتماعي العربي المعاصر تؤكد: غياب مصر عن الساحة العربية أدى إلى مزيد من التشرد والتجزئة



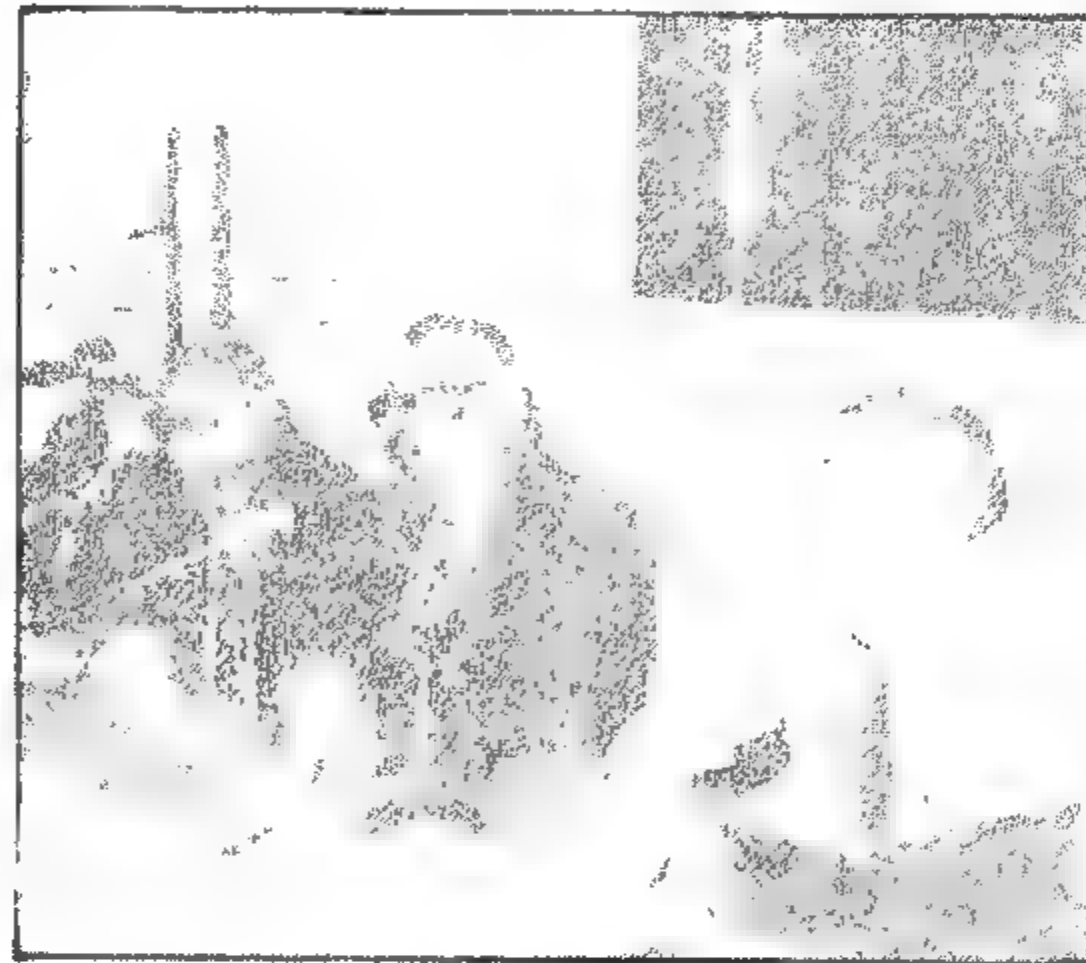
مرت في صمت واحدة من أهم الندوات العلمية التي شهدتها القاهرة هذا العام ، وهي ندوة النظام الاجتماعي العربي المعاصر التي نظمتها مركز بحوث الشرق الأوسط بجامعة عين شمس . وربما كانت القضية الرئيسية التي دار حولها الاثنا عشر بحثا في الندوة هي الموضوع المورق لمفكرى العالم العربي في السنوات الأخيرة ، حيث حللت الوضع الراهن العربي المتفكك والتشرد والتجزئة كنتيجة طبيعية لغياب مصر عن الساحة العربية . وقد اتسمت أبحاث الندوة بالجرأة على طرح السؤال وبالعلمية في التناول رغم حرارة القضية موضع النقاش .

أجمع الأساتذة المشاركون في الندوة على أن الأحوال العربية وصلت إلى أسوأ ما يكتن أن تصل إليه نتيجة للقطيعة السياسية لمصر ، ولغياب حد أدنى من التفاهم العربي المشترك . وبعد ثمان سنوات من القطيعة السياسية العربية لمصر يستحيل على المرء مطالعة الخريطة السياسية لوطنا العربي ، تلك التي تناثرت أشلاء : فقد أعطيت الفرصة واسعة لتصعيد القتال بين اللبنانيين ، وأعطيت الفرصة للتوسع الإسرائيلي في لبنان ، ويجري الآن انسحاب إسرائيل لا يعرف أحد متى بدأ ومتى يتم .

والحرب بين العراق وإيران وصلت إلى نهش اللحم بالأسنان والأظفار بين الطرفين ، وسوريا متورطة في عدد من التناقضات ، فهي متورطة في لبنان ومتأزمة مع العراق وتصر على أن تكون في طريق اتخاذ القرار داخل الفصائل الفلسطينية ، ودول الشمال الأفريقي تتأرجح بين المصالح القطرية ومزايا الوحدة الإقليمية ، ومجلس التعاون الخليجي يعيش حالة من فرط الطموح في تشكيل قوة ذاتية بينما يعاني من ضغوط إمكانية تحقيقها لنقص الأيدي العاملة والعقول المنتجة ، ومصر والسودان تكافحان من أجل نهضة تكاملية بدون رموس أموال كافية ومطلوبة بالحاح ، وعلى الصعيد السياسي تحاول مصر والأردن ودول عربية أخرى إنقاذ المنطقة من محتتها ، في الوقت الذي تسوى فيه الدول الكبرى حساباتها على أرض المنطقة العربية مما عمق التفكك العربي وفتح الباب للألوان من التسلط الأجنبي .

ساهم في ندوة « آفاق الثمانينيات » أ.د أحمد زكي البنهاوي نائب رئيس جامعة عين شمس وأ.د عبد العزيز نوار مدير مركز بحوث الشرق الأوسط وأ.د

تحقيق : سلوى المرصفي



محمود عودة مقرر الندوة ولبيب من الباحثين والمشتغلين بالمؤسسات العلمية وأساتذة الجامعات ، كما اشتركت الاجهزة العلمية بالقوات المسلحة ومركز الدراسات السياسية والاستراتيجية بالأهرام والجامعة الأمريكية والمركز القومي للبحوث الاجتماعية والجناحية ومعهد التخطيط القومي وأقسام الاجتماع بالجامعات المصرية .

وكان مركز بحوث الشرق الأوسط بجامعة عين شمس قد عقد ندوة منذ ثمان سنوات ، أي بعد مرور أربع سنوات على حرب أكتوبر ، وحاول العلماء الذين شاركوا في تلك الندوة أن يقدموا إلينا صورة واقعية عن النتائج المباشرة وشبه المباشرة لتلك الحرب ، وعن واقع العالم العربي حينذاك ، وعما يجب أن تكون عليه مسيرة البلاد العربية المستقبلية ، وهذه المحاولة نفسها - تقريبا - تحدث الآن في هذه الندوة عن النظام الاجتماعي العربي المعاصر . وكانت أهم الأبحاث التي قدمت في هذه الندوة :

● حاجة التنمية العربية للعمالة المصرية

● الدكتور على محمود أبوليلة بأداب عين شمس قدم بحثا بعنوان (دور العمالة المصرية في التنمية العربية) تحدث فيه عن هجرة العمالة المصرية وارتباط الهجرة بمقولة النفط ، مع محورية وأهمية النفط . كما أبرز اتجاه الدول البترولية واحتياجاتها للعمالة المصرية عن طريق التعاقدات ، ومدى الإسهام الفعال الذي قدمته العمالة المصرية في دفع عجلة التنمية العربية . ودور هذه

العمالة في جلب عوائد نقدية وعمليات حرة تساهم في النهضة الحديثة التي تشهدها مصر ، كما أوضح الجوانب السلبية لهذه العوامل وأثرها على التنمية في البلاد وضرورة وضع اعتبارات تنظم هذه الهجرة . وبالرغم من أن هذه الظاهرة تشكل غمطا جديدا للهجرة بالنسبة للفكر الاجتماعي من حيث كونها تختلف عن الهجرة الداخلية لأنها خارجية تعبر الحدود الفاصلة بين مجتمعين . وهي - تختلف عن الهجرة الخارجية الدائمة أيضا - من حيث كونها مؤقتة بعدد السنوات فالمشاركون فيها لديهم روابط قوية بمجتمعهم يحمل تركهم وطنهم بشكل دائم مسألة صعبة بالنسبة لهم .

كما أننا نجد أن التوجه الأساسي للمهاجرين هو توجه إلى البلاد العربية دون بقية بلاد العالم . ويرجع هذا إلى توافر فرص العمل ثم إلى تجانس هذه البلاد من حيث السياق الاجتماعي والثقافي مع المجتمع المصري مما يقلل الشعور بالغربة لدى المهاجرين ، بالإضافة إلى أن هذه الظاهرة لم تتكرر سوى في شكل هجرة العمال الإيطاليين للعمل بفرنسا - وإن كانت مخططة وبأعداد صغيرة . وهجرة الفلاح البولندي إلى أمريكا والبلاد الأوربية أيضا ، وهي التي تمت عليها الدراسة السوسولوجية الشهيرة التي أجراها كل من وليم توماس وزنا بنتشكي .

(عجز المجتمعات العربية عن قيادة تنمية فعالة)

وإذا انتقلنا بنظرة شاملة إلى الخريطة العربية ككل نجد أنها تمتلك معظم العناصر التي تثير تأسيس تنمية فعالة وقادرة فلديها الطاقة البشرية المدربة ورموس الأموال والمواد الخام وسوق قادرة على استيعاب إمكاناتها الإنتاجية . غير أن النظرة إلى الواقع العربي تكشف عجز المجتمعات العربية عن قيادة تنمية فعالة وذلك لعدة أسباب :

● مكانة مصر في العالم العربي : هناك صلة بين توزيع العمالة المصرية على الخريطة العربية ومكانة مصر في العالم العربي ، ثم علاقة التحديث والتنمية المصرية بالتحديث والتنمية العربية وطبيعة العلاقات بين مصر والمجتمعات العربية حيث استنتجنا أن العمالة المصرية هي الوحدة القادرة على الانتشار بعيداً عن مصر .

● مركز العمالة المصرية لتأسيس تنمية عربية : فحصول البلاد العربية على العمالة المصرية ، وهي العنصر التنموي الغالب الذي يمتلكه مصر دون إعطائها - مقابل ذلك - تلك العناصر التي تفتقدها لتأسيس تنميتها الخاصة ، رموس الأموال مثلا : يعني ذلك تنمية بعض المجتمعات العربية التي قد لا تكون مؤهلة لتأسيس تنمية فعالة على حساب التنمية المصرية .

● دور العمالة المصرية بين التنمية المصرية والعربية : دراسة حالة أساتذة الجامعة . إن خسارة التنمية التعليمية في مصر تقتصر على الهجرة المؤقتة لأعضاء هيئة التدريس الذين يحتاجهم الجامعة وتتعمق الخسارة حينما تفتقد الجامعة نسبة كبيرة من أعضاء هيئة التدريس الذين يهاجرون للبلاد العربية ويقفون هناك .

● (نحو نظام اقتصادى اجتماعى حر)

قدم الدكتور محمد سيد حافظ ، من آداب المنصورة ، بحثاً « عن الملامح الأساسية للنظام الاجتماعى المصرى فى عصر الانفتاح » وتناول فيه الانفتاح الاقتصادى وأن سياسة الانفتاح أعادت تشكيل الاقتصاد والمجتمع فى مصر . فعلى المستوى الاقتصادى يتمثل ذلك فى الخلل البنوى فى هيكل الاقتصاد المصرى وتحويله إلى استهلاكى وترقى لصالح قلة لا تتجاوز ٥٪ من مجموع سكان مصر ، والتخلل عن قيم التنمية والعمل والجهد ...

وتمثلت هذه الحرية الفوضوية فى أمرين :

(١) حرية عمل ونشاط رأس المال الخاص فى كل الأنشطة .

(٢) حرية النمو الاقتصادى أمام رأس المال الخاص إلى أعلى المراحل والمستويات . وبذلك أعيدت السيادة التى كانت قد صفت لرأس المال الخاص على الاقتصاد المصرى .

كما أضاف سيادته أثر التغيرات التى تركتها على الخريطة الطبقة للمجتمع المصرى ، حيث جسد البناء الطبقة فى مصر التناقض الحاد بين كل الطبقات وطبقة البرجوازية الكبيرة ، وجناحها الطفيل وتم التعجيل برسملة الريف واخترقت أفعال وأثار الانفتاح سائر الطبقات فى المجتمع ، وانحطت القيم التى تكلل قمة المجتمع وانعكاس ذلك فى صورة تدهور حضارى عميق وانعدام الإيمان بالقيم والمقدسات ، وأعيد النظر فى معاني وأسباب مسلمة مثل الوطنية والقومية والطبقة ، حتى النظم مثل الرأسمالية والاشتراكية لم تعد أسماؤها تحمل محتواها الفعلى وأصبحت البديهييات محل شك أو تشكيك أو صارت مجهولة لكثير من أبناء الجيل الحالى من المصريين .

كما نجد أن عملية التغير الهامة التى جرت فى السبعينيات أفرزت عديداً من الظواهر الاقتصادية والاجتماعية التى نتجت عن تطبيق سياسة الانفتاح الاقتصادى (٧٤ - ٨٤) وتحولاتها السياسية التى صاحبها . والحقيقة أن النظام قد نجح لفترة ما فى خداع قطاعات واسعة بما فى ذلك بعض القوى الوطنية بأوهام سياسة الانفتاح والحملة الإعلانية المكثفة عن تدفق مليارات الدولارات وما يترتب عليه من انتعاش الاقتصاد ورخاء الجماهير ورفع مستوى معيشتها ، ولكن هذه الأوهام سرعان ما تبددت وتهمشت على صخرة التجربة العملية والمعاناة وباكتشاف حقيقة أن هذه السياسة لا تخدم سوى مصالح نفر من العناصر السطيلية المحلية (أصحاب الملايين الجدد) والاحتكارات الأجنبية .

● وتحليل العرض الراهن للمواقف السياسية للشرائح الاجتماعية فى عصر الانفتاح تبين الآتى :

— اتساع قاعدة المشاركة السياسية للفتة الطفيلية والسعى للاندماج فى الحزب الحاكم وأجهزة الدولة (على المستوى المحلى) والاعتماد على بعض السياسات الخارجية مثل (كامب ديفيد) أو الارتباط بالتمويل الدولى كأحد دعائم الاستقرار والسلام والتنمية

— تردد المواقف السياسية ، ومن ثم المشاركة للشرائح الوسطى خلال السبعينيات فى مصر ويظهر هذا فى حرصها على عدم العودة إلى أى إجراءات ذات طابع اشتراكى ، وإتاحة الفرصة للنمو الرأسمالى . فهى تميل إلى عدم تقبل أساليب الحكم اللاديموقراطية وهى تميل إلى إدانة الفساد وتحلل جهاز الدولة وسيطرة كبار الطفيليين عليه .

— الطبقة العاملة ، فقد تقلص دورها وتبع نضالها الطبقة فى المجتمع نتيجة لاختلاط وتداخل حالة الكسب بين العمل بأجر والعمل للحساب الخاص ونتيجة للتكوينات الخدمية الأقل عمقا (عمال التشييد والبناء) فى المدن وما يترتب على ذلك من تفكك وكنتيجة أيضا للهجرة الداخلية من الصناعية إلى أعمال انفتاحية وطفيلية لا تحتاج لتأهيل خاص وتقص الرعى النقابى .

● إلى أى مدى مستقبل العلاقات العربية الأمريكية ؟

تعرض لهذا البحث الدكتور عبد المنعم سعيد بمركز الدراسات الاستراتيجية بجريدة الأهرام لموضوع « مستقبل العلاقات الأمريكية العربية » فلا يستطيع أحد أن يتجاهل دور الولايات المتحدة فى السياسة العالمية عامة ، واتجاه منطقتنا العربية على وجه الخصوص . وربما يكون أسلم الطرق أن نستنبط من التجربة التاريخية للماضى والحاضر أنماطاً للعلاقة سوف تستمر فى المستقبل .

لننظرنا لمستقبل العلاقات العربية الأمريكية وأثر ذلك على زيادة التعاون الاستراتيجى بين الأنظمة العربية والنظام الأمريكى على الرغم من تزايد الاعتماد الأمريكى على إسرائيل فى المنطقة فى مواجهة النفوذ السوفيتى ، الأمر الذى يضع النظم العربية فى مأزق يترتب عليه عدد من التحولات الخارجية والداخلية بما يجعلها تعيش مرحلة استقطاب وحروب باردة وساخنة ، ومحاوله الدول العربية الآن الخروج من تبعية النظام الأمريكى وسيطرته فى المنطقة والعمل على فحص هذه العلاقة والسعى إلى بدائل أخرى فى التعامل مع الولايات المتحدة .

لا بد أن نضع فى الاعتبار أن الولايات المتحدة ترغب فى أن ترسخ فى أذهان دول الشرق الأوسط حقيقة كونها دولة عظمى ذات قدرات كونية بما يعنيه ذلك من قدرة على الحسم والمكانة ، بالإضافة لرغبتها فى تركيز عملية إدارة الصراع العربى الإسرائيلى فى يدها . باعتبار ذلك يمثل نوعاً من الهيمنة السياسية الدبلوماسية .

كما نجد أن الولايات المتحدة فى إطار سياستها الكونية ترغب فى أن تكشف وجودها فى المنطقة إلى أقصى حد فى الوقت الذى تسعى فيه لتقليص الوجود والنفوذ السوفيتى إلى أدنى مستوى . بالإضافة إلى أن لديها مصلحة فى ترفيق ما يسمى بالأمن الإسرائيلى والرغبة فى ازدهار مصالحها الاقتصادية والتجارية فى العالم العربى .

واستمرار مواجهة الولايات المتحدة والاتحاد السوفيتى تمتد بامتداد العالم فى الفضاء الخارجى ، تظهر

آثار المواجهة بينهم فى العالم الثالث من خلال حروب محلية تتدخل فيها الولايات المتحدة .

● النظرية الغربية . . . والتنمية العربية

ومن الجامعة الأمريكية شاركت الدكتورة نادية رمسيس فرج قسم اجتماع بطرحها بحثاً أكدت فيه على ضرورة التنمية لحل مشكلة التطور السياسى والاجتماعى الذى يحكم مسار التنمية وأنماطها وأشكالها المختلفة ، وضرورة تغير مسار التنمية فى العالم العربى والتى ترصخ تحت ظروف ذات أبعاد اجتماعية واقتصادية مختلفة يسببها عليها الصراع ، وتدخل القوى الأجنبية ، وانعكاسات كل هذا فى خطط وأشكال مختلفة للتنمية تبنتها حكومات بعضها فى فترات زمنية محدودة ، وأن التقدم الاقتصادى مرهون بكسر علاقات التبعية الاقتصادية والفكرية التى تجسد دول العالم الثالث وتجعله يدور فى فلك الاقتصاد الامبريالى العالمى بعد أن أثبتت المفاهيم والأبحاث الواقعية والميدانية فشل نماذج التنمية الغربية لمعالجة مشاكل العالم الثالث ، ولابد من تحقيق الديمقراطية ، فلن يتأق لمصر أو للعالم العربى اتباع مسار تنمية مستقل ومستمر إلا من خلال نظام ديمقراطى تلعب فيه القوى الاجتماعية الشعبية الدور الفعال فى المحافظة على مكاسبها والعمل على تعميق الاستقلال الاقتصادى لضمان استمرارية تحسين مستوى معيشتها .

أى أن التنمية الحقيقية تتم عن طريق المشاركة الشعبية ، بل هى تطوير كامل للعلاقات الاجتماعية فى اتجاه فريد من الحرية والديمقراطية والعدالة الاجتماعية .

● « حول توصيات الندوة »

وأوصت الندوة بضرورة العمل على كافة المستويات الشعبية والعملية لتحقيق التكامل الاقتصادى والسياسى العربى ، وخلق نظام اقتصادى اجتماعى متحرر من التبعية ، وقادر على تلبية الاحتياجات الأساسية وما يتطلب ذلك من تنسيق الجهود والإمكانات البشرية والمادية كما أبرز الباحثون دور غياب مصر عن الساحة العربية فى ظل ظروف سياسية استثنائية أدت إلى مزيد من التشرذم والتجزئة ولابد من عودة مصر لبعدها الريادى فى المنطقة ، والاهتمام بالتاريخ الاجتماعى العربى بمحاورة الفكرية والاجتماعية على المستوى القومى والعربى وضرورة الاهتمام بدراسة آليات ومؤسسات أنظمة الحكم العربية واتناعتها الاجتماعية ومواقع مصالح أفرادها ، مع ضرورة الاهتمام بدراسة الطبقات والفئات والشرائح الاجتماعية والاقتصادية على مستوى كل قطر عربى والتعرف على الملامح المشتركة للتكوين الاجتماعى العربى بصفة عامة مع تنظيم وإعداد ندوة عن العمالة المصرية فى الخارج ، بالإضافة إلى تنظيم ندوة حول التكوين الاجتماعى العربى بين التبادل التاريخى والمعادلة السوسولوجية مع إعداد بيلوجرافيا عن الدراسات الاجتماعية المتعلقة بالتاريخ الاجتماعى لمصر والبلاد العربية ●

انعكست النتائج النفسية والأخلاقية والفكرية للتحويلات الاقتصادية والاجتماعية في أعقاب حرب أكتوبر على البناء السينمائي للأفلام انعكاساً جمالياً مغايراً لنهج كمال سليم في «العزيمة» وصلاح أبو سيف في مجموعة أفلامه الواقعية ابتداءً من «الفتوة» وحتى «القاهرة ٣٠» .

ونحن نعني بهذا الاختلاف مجموعة الأفلام الواقعية التي تحرت القضية الاجتماعية وجذورها السياسية وحاولت الاقتراب من طبيعة التفاعل الختمى بين البعد النفسى والبعد الاجتماعى للدراما السينمائية في إطار ظروف تاريخية معينة . وهو اختلاف لم يصب تلك الأفلام بفقدان الأصالة الفكرية أو مرض الهزال الفنى ، إذا جاز التعبير ، إنما نتجت عنه اتجاهات متنوعة متميزة من المعالجة السينمائية في إطار شامل يتنظمها جميعاً هو واقعيتها المعاصرة .

الواقعية المعاصرة في السينما المصرية بين الميلودراما والمعالجة الشعرية

محمد زهدى

من ناحية تطرف دعاة الوظيفة الاجتماعية في تغليب القيمة الفكرية الثورية للمضمون على الشكل الجمالى ، ومن ناحية أخرى تطرف دعاة الفن في السعى إلى قيم شكلية مجردة .

وعندما ظهرت الواقعية الإيطالية الجديدة في السينما كان من شأنها استقرار قيم الاتجاه الواقعى في السينما من الوجهتين الفكرية والفنية ارتكازاً إلى الصدق والتشريح الاجتماعى والبعد عن الصنعة والبحث عن النماذج العادية من البشر ، التى قد لا تتوفر لها المهابة الكلاسيكية ولا النبل الرومانسى وتستمد قيمتها من معانيها الاجتماعية ، إلى أن جاء فيسكونفى شاعر الواقعية السينمائية يؤكد بمنهجه في البناء السينمائي أن السينما الواقعية يمكن - أيضاً - أن تتوفر لها جماها القابل للتصميم الشاعرى ، كما تحل ذلك في فيلمه الشهير (اللاعبين) عندما ارتكز على كلاسيكيات التعبير الجمالى ، ثم في فيلمه المأساوى عن الموسيقار (مالر) (الموت في فينيسيا) حينما قدم قصيداً شاعرياً بالفعل يكاد ينتمى للرومانسية .

ولقد كان عمق الهزة الاجتماعية ، التى أعقبت النتائج السلبية للانفتاح الاقتصادى على الصعيدين الاجتماعى والنفسى وما أحدثته من تغييرات عميقة مدعاة لتحويل جذرى في مسار السينما المصرية .

لا شك أن هناك من صناعات الأفلام من أراد ركوب الموجة ليهاجم الانفتاح بين ما يهاجم ، لكنه في الحقيقة كان يقدم سينما استهلاكية لا تتناول الأثر المأساوى الفادح الناجم عن الانقلاب الاجتماعى بقدر ما يستغله لإثارة فضول الجماهير وإشباع غرائز الطبقة القادرة على دخول السينما .

كان هناك بالتأكيد ذلك التيار المشبوه الذى يتغنى بانتقاد الانفتاح في قصة استغلاله للنتائج التى أسفرت عنه ، وهو تيار لا صلة له بالسينما الواقعية أو جمالياتها أو حتى مشاكلها الفكرية والفنية .

النموذج تجاه هذا الموقف تعطى دلالة واضحة على واقعية الحدث .

ظهرت الواقعية كاتجاه فكري وفني عام ، كرد فعل لقصور الاتجاه الرومانتيكى عن مسايرة التطورات العملية ، والاكتشافات ، والنظريات من ناحية والنتائج الاجتماعية والنفسية الناتجة عن الثورة الصناعية في النصف الثانى من القرن التاسع عشر من ناحية أخرى .

وبظهور ما يسمى بالواقعية الاشتراكية في أعقاب نجاح الثورة البلشفية وسيطرة الفكر الماركسى على روسيا اشتد الجدل حول القيم الجمالية في الاتجاه الواقعى .

الاجتماعى والسياسى الشامل الذى يحكم العلاقات الإنسانية في مجتمع ما خلال فترة معينة ، فقد صار من الضروري أن تكون عملية تناول متضمنة لمجموعة الحقائق الأساسية في التركيب الاجتماعى والسكان لذلك المجتمع ، وكذلك هويته القومية ، بل أكثر من ذلك مكانته على صعيد الجغرافيا السياسية والاقتصادية للمنطقة التى يعيش فيها ، ولا يعنى هذا بطبيعة الحال أن الاقتصاد - على تناول نموذج إنسان بخصائصه السيكلوجية في إطار موقف درامى معين لا يمتد لأبعد من لحظة في الزمن يعد قصوراً عن تناول الواقعى ، لأن مجرد انعكاس الظروف العامة في الاستجابة السلوكية لهذا

ولقد يكون من الضروري أن نتفق منهجياً على سمات الواقعية في السينما وتطوراتها الفنية وجذورها لنعرف في النهاية مصادر التأثير على صانعى الأفلام المصريين من الوجهتين الفكرية والاجتماعية قبل أن نعرض لاختلاف اتجاهاتهم في المعالجة .

المقصود بالواقعية هو الاتجاه الفنى المعنى بالعلاقة التفاعلية بين الفرد وبيئته الاجتماعية سواء على صعيد الأسرة ، أو الحى ، أو المدينة ، أو المجتمع ، ولم تكن الرؤية الشاملة لواقع الإنسان تقتضى بالضرورة التعرف على - الإطار



باحتياجات العلاج هو تحول ميلودرامى الطابع ، وكذلك سقوط البطل نهائياً بتأثير فتك المرض ، فإن هذا السقوط ينطوى على ما يسمى بالعدالة الشاعرية ، ونحن نلاحظ التصعيد التعبيري لمعاناة البطل من مجرد رد الفعل المباشر لإزاء الظروف الواقعية إلى المعاناة التأملية الأخلاقية ذات الصفة التراجيدية النبيلة .

«بيت القاضى» بين الهاملية والبريختية

يسير البناء الدرامى لفيلم بيت القاضى وفق ثلاثة خطوط متوازية الخط الأول هو المعاناة الهاملية للبطل العائد إلى الشارع ، والخط الثانى هو العلاقات الاجتماعية المتداخلة بين أبناء هذا الشارع والخط الثالث هو العلاقات السياسية بين القوى الاجتماعية المتصارعة فى الساحة من خلال الانتخابات .

وبعد التعليق المباشر على صراع تلك القوى لونا من ألوان الدراما التعليمية ، كما انحدرت من بريشت ، وبين المشكلة الهاملية والإطار البريختى الشامل ، فإن مشكلة زوجة الأب الخاضعة حسيًا لمساعد الأمن الشاب هي ميلودراما رغم منحها الطينى .

«الصعاليك» بين صراع البقاء والنزوع الشاعرى إلى الحب

يتطور المفزى الهائى لسرد فيلم «الصعاليك» فى انتصار ميكانيكية الصراع الاجتماعى على المشاعر الإنسانية فى إطار مأساوى جمالى ، فالصديقان فى الفيلم صعلوكان يفتقدان اجتماعياً لكنهما يختلفان فى الرؤية لطبيعة الحياة ، أحدهما تدفعه غريزة البقاء إلى الحرص الحذر ، والثانى تدفعه ميوله الشاعرية بتدقيق الجمال واستمذاب الحب وتمجيده الفروسية إلى الصدام مع الطاغية المتحكم فى السوق . والطريف فى البناء الدرامى للفيلم هو اجتماع العنصرين الميلودرامى والشاعرى فى تناغم جمالى مؤثر فى إطار الموقف الواحد .. سقوط الصديق فى أحضان زوجة صديقه تحت وطأة الصراع بين اللفة الحسية والمذاب الأخلاقى وقتل الصديق لصديقه تحت وطأة الصراع بين واجبات الحرص فى عالم يسوده الصراع وقيمة الصداقة ذاتها .

ويتعكس هذا التناغم بطبيعة الحال على شكل البناء السينمائى مشوّهة نزعاً جمالية مرتبطة بتجسيد الجو النفسى من خلال الاستخدام التعبيري لعناصر هذا البناء .



لقطة من فيلم «الصعاليك» ..

«سواق الأوتوبيس» بين الحياة

اليومية والإطار السياسى العام ويتميز فيلم «سواق الأوتوبيس» باقترابه من التوضيح الفنى فى تناول الواقعى والمواصفة الجمالية بين الشكل والمضمون .. يتركز فيلم «سواق الأوتوبيس» إلى استعراض وتكثيف أعلى القيم الدرامية من خلال سرد الحياة اليومية للسائق ، حيث يتسع نطاق الدلالات الاجتماعية باصطدامه بتطلعات زوجته ، ثم تكالب أسرته على وراثة أبيه حياً وتفتك أعضائه تلك الأسرة تحت ضغط مطالب الصعود الاقتصادى الطفيل السريع إلى أن تفصل إلى الإطار الشامل ألا وهو موقف جيل أكتوبر ، الذى انسحق تحت ضغط التحولات الانفتاحية رغم بطولاته وتضحياته وبمثل التكالب الأسرى على الوراثة عنصر التصعيد الميلودرامى الذى يقابله التطهر الوطنى عند أبناء جيل أكتوبر كمتنصر شاعرى .

«حتى لا يطير الدخان» بين التراجيديا الفردية والظروف التاريخية

يعتبر الصعود الانتقامى لبطل «حتى لا يطير الدخان» باستغلال مناخ الظروف الاقتصادية والاجتماعية والسياسية بعد أن كان ضحية لها فى عهد التلمذة الجامعية صعوداً مأساوياً يحمل يلبور الفناء ورغم أن التحول الرئيسى فى سلوك الشخصية يتم بعد وفاة أمه عجزاً عن السوفاء

ينسب متفاوتة إلى باقى الأفلام الحدث الرئيسى ، وهو تورط الشخصيات فى جريمة قتل بعد أن كانت جريمة سرقة يأى تصميماً للمنى الميلودرامى فى طبيعة المسارات الحادة التى تعرضت لها ، لكن الفيلم عندما يتأمل الجانب العبثى فى تلك المسارات يتبدل رؤيته الجمالية وتنحى إلى التأمل الشاعرى .

«قهوة المواردى» بين الانتقاد السياسى والانهاء الوطنى

يطرح فيلم (قهوة المواردى) التغيرات اللاأخلاقية الناجمة عن تباهى الظروف الاجتماعية لشخصيات الحى بعد الهجمة الانتقادية فيقدم نماذج الانهيار ونماذج التسلق ، لكنه ينتهى إلى المقاومة من خلال انبعاث الروح الوطنية .

سقوط فتاة شابة فى زيجة كريمة تحت ضغط الحاجة الاقتصادية «متاجرة صاحب عقار بالمنتجات الاستهلاكية فى بوتيك باحلى ذاته ، ومراودته لزوجة المعلم إبراهيم المواردى الذى مازال صامداً» عودة صعلوك كان يشتهى ابنة المعلم الزائفة ، وقد تحول إلى عملاق انفتاحى يريد شراء القهوة ذاتها كرمز وتعرض الصحفي المثقف الذى يراقب ويتنقد للبطش ، ثم تعرضه للتصفية فى النهاية هو التوبة التراجيدية التى يتحقق من خلال تصميدها التعبيري الأشرى الشعرى ، فى حين تتصف الأحداث التى بدأت بهروب العروس الشابة إلى شقة لى يتم البطش به بالطابع الميلودرامى .

وليسمح لى القارىء أن أعفیه من الاستطراد إلى عرض تلك النماذج حتى يتيح لنا الخبر الموجود للتطرق إلى سبعة أفلام على وجه التحديد عاجلت التغيرات الاجتماعية الحادة فى بنية المجتمع المصرى وتناجها السيكلوجية ضمن ما يمكن أن نسميه الحد الأدنى من مقومات المعالجة الدرامية والسينمائية .

«الأقمر» - «قهوة المواردى» - «سواق الأوتوبيس» - «حتى لا يطير الدخان» - «بيت القاضى» - «الصعاليك» .

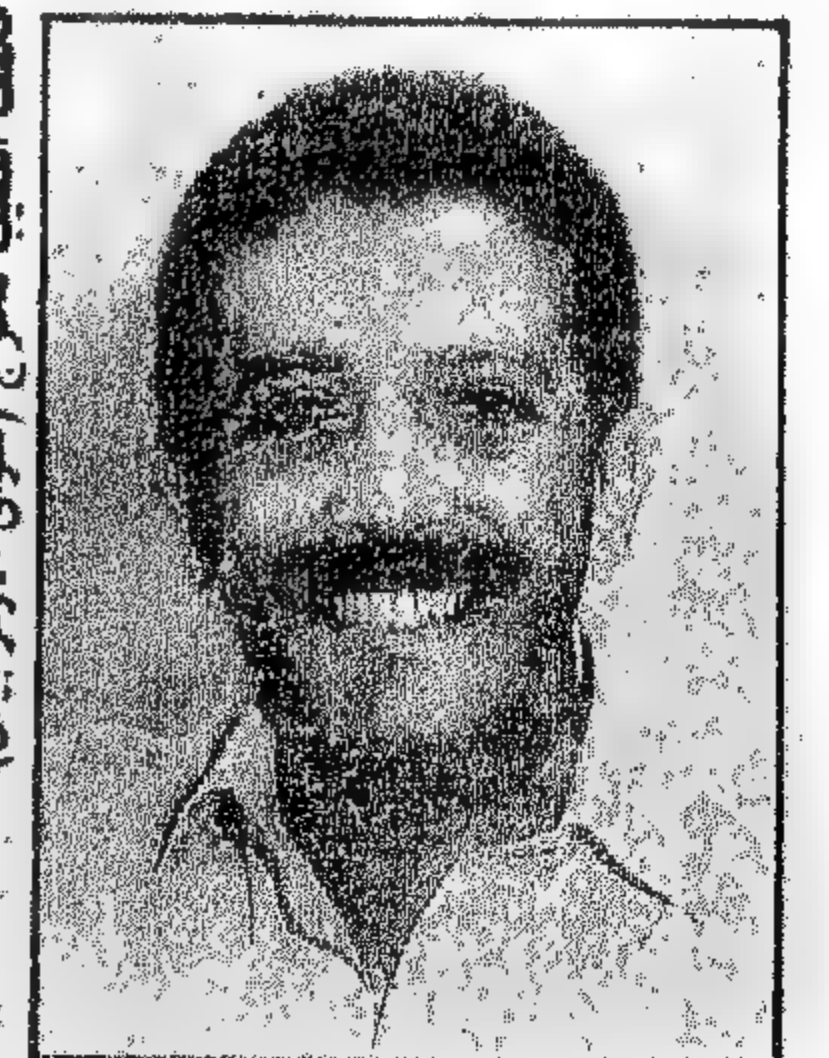
الأقمر بين الدلالة الفكرية ومشاكل البناء الفنى

ربط الفيلم بخطة سرده للأحداث بين تيارين رئيسيين للوصول إلى النتيجة الفكرية النهائية ، يتمثل الأول فى تعرض المكان وهو حى مسجد الأقمر ذاته إلى الإزالة رغم كونه أثراً تاريخياً وحضارياً يعبر عن الأصالة والرسوخ ، ويتمثل الثانى فى حالة التشتت والتمزق الفكرى والسيكلوجى للشخصيات بحيث تنتهى جميعاً إلى الجريمة كتعبير عن الضياع الكامل .

والتأمل للبناء الدرامى لفيلم الأقمر يلحظ الوجهة التشريعية على النهج الطبيعى للشخصيات سيكلوجياً واجتماعياً بحيث تبدى ماهيتها الإنسانية بعيدة عن التواجد الحقيقى فى ساحة الأحداث .

وتبدو الماهية الإنسانية مع قرب زوال الأثر التاريخى والحضارى إيداناً بانهار حالة المجتمع يحدث الارتباط الوثيق بين الواقع الاجتماعى والدلالة الرمزية .

وبين التعبير المباشر عن تدنى الواقع الاجتماعى والتعبير الرمزي عن اضمحلال القيمة الحضارية يتراوح مستوى المعالجة بين الميلودراما والروح الشاعرية ، وذلك يرجع فى الحقيقة للطبيعة الخاصة للبناء السينمائى فى الفيلم ، وإن كان هذا التراوح يتقل



مخرج الأفلام «سواق الأوتوبيس» ..

من تضافر العاملين الأولين ، أى أن الفيلم المخلص المتصف بالأمانة فإنه يصبح حقيقياً لا مرأى . فهل كان « اعدام ميت » فيلماً مخلصاً أو أميناً ؟ أو بعبارة أخرى هل كان الفيلم فيلماً حقيقياً ؟

إعدام - وعى - ميتا

هاني الحلواني

إن التعلل بشأن أحداث الفيلم تجري في عام ١٩٧٢ لا ينفي أنه فيلم (رسالة) صنعه مخرج يعيش في الحاضر (١٩٨٥) مخاطباً متفرجاً يعيش في الحاضر أيضاً وإلا أصبح الفيلم مجرد عبث وضياح للجهد والوقت والمال بدون أى طائل ، أو على أحسن الفروض تحول الفيلم إلى صفحة من كتاب تاريخ لكنها لم تحافظ حتى على الصدق التاريخي في سرد الوقائع والأحداث ، ومن هذا المنطلق يمكننا القول باطمئنان أن الفيلم بعيد كل البعد عن الحقيقة فهو يدور حول إثبات معلومة يتق صانعوه - قبل غيرهم - أنها معلومة كاذبة وهي عدم توصيل إسرائيل إلى صنع القنبلة الذرية ، فمن المعروف للقاصي والداني أن إسرائيل تسعى ومنذ عام ١٩٥٤ لإنتاج القنبلة الذرية حتى إن مندوبها يعترف أمام اللجنة السياسية للأمم المتحدة ، كما ثبت لنا اللواء مصطفى الجمل في كتابه « استراتيجية إسرائيل بعد حرب أكتوبر » (ص ١٩) تصريح هذا المندوب حين قال : بأن إسرائيل « قد اكتشفت أرخص الطرق لإنتاج المياه الثقيلة اللازمة لصنع القنبلة الذرية » ، و « الصديق » بيريز يصرح في عام ١٩٦٥ مطالباً بضرورة امتلاك إسرائيل لرادع نووي لحماية الأمن الإسرائيلي ، ويشترط ليفي أشكول في عام ١٩٦٧ لتطبيق برنامج نزع السلاح النووي أن يتم نزع السلاح التقليدي كشرط مسبق (يمكن الرجوع إلى نصوص التصريحات في كتاب منير محمود بدوي ، إسرائيل وقضايا نزع السلاح ، ص ٩٣ - ٢٩٩ ، بل ويصرح رئيس إسرائيل عقب حرب أكتوبر ١٩٧٣ - كما ثبت نفس المصدر - بنفس هذا المضمون مما يدعو صحيفة كصحيفة التايمز اللندنية لأن تعلق صباح اليوم التالي لتصريحه بأن « النشاط الذري لإسرائيل مكثف من أن يكون لديها رصيد من ٦ - ٧ قنابل خلال

يقف الفيلم على الطرف النقيض للخاصية الأساسية للفن السينمائي وهي كونه فناً واقعياً ، وجوهر الواقعية يتمثل في « الظمأ العظيم للصدق عند (الفنان) كما يقول الناقد أمير إسكندر في مقدمة ترجمته لكتاب لوكاتش « دراسات في الواقعية الأوروبية » (ص ١٣ - ١٤) ، و « النضال الذي لا هوادة فيه من أجل الحقيقة » وإذا أردنا تبسيط هذا المفهوم باستخدام المنظور الأخلاقي لقننا أنه الإخلاص والأمانة والحقيقة ، الإخلاص في التعبير عما يحسه المخرج (الفنان) وما يعتقد ، والأمانة في التعبير عما يحدث في الواقع أو على أقل تقدير ما يعرفه هو عن تفاصيل هذا الواقع ، وتنبع الحقيقة



الشبابية ، فإذا كان « على عبد الخالق » كفتان سينمائي يتنى إلى جيل الشباب انتماء كاملاً سواء من حيث السن أو من حيث فهمه لمعطيات الواقع الذي يعيش فيه ويتعامل معه ولا زال فيلمه الأول « أغنية على الممر » يعيش في الوجدان كلحن حلو ويؤكد فيلمه قبل الأخير « العار » مدى وعى هذا الفنان بواقعه الاجتماعي وقضاياها ، لذلك كان هناك إحساس رائع بالتساؤل يسيطر على السمنائيين الجادين وهم يترقبون لفيلمه الأخير « اعدام ميت » في مواجهة الغثائث التي تمتلئ بها دور السينما ... ولكن .. جاء ، الفيلم غيباً لكل الأمال ومحطاً لكل التهمات لماذا ؟

ينص القانون على اعتبار الإنسان راشداً عاقلاً ، وكامل الأهلية متى بلغ الحادية



والعشرين من عمره بينما تنص الرقابة على اعتبار الشعب المصري قاصراً وغير كامل الأهلية رغم تجاوز عمره السبعة آلاف سنة ، وتؤديها في ذلك كل وسائل الإعلام التي تعمل باجتهاد تحسد عليه على تغييب الوعي بالإضافة إلى العوامل الموضوعية الأخرى والتي لا يمكن أن نفعل أثرها كانتشار الأمية وسنوات طويلة من الاحتلال ، وإذكاء النعرات الإقليمية وغيرها من العوامل التي ساهمت - ولا يزال بعضها يساهم بفعالية - في إخماد أي بادرة ليقظة الوعي رغم آثار ذلك المدمرة على أي جهد يمكن أن يبذل لتحقيق أي شكل من أشكال التنمية الاقتصادية أو الاجتماعية أو لإرساء أية قيم حضارية منشودة ، إذ كيف يمكن أن تتم عملية التنمية في أي مجال من المجالات دون أن تواكبها تنمية اجتماعية ، وأبرز مظاهر هذه التنمية الاجتماعية هو بزوغ الوعي واستيقاظه لدى المواطن الفرد ولدى المجموع ؟

والحديث عن مأساة السينما المصرية ينتهي - دائماً - بعقد الآمال العظام على الشباب فهم القادرون على انشغال السينما المصرية من وهدمها بما يملكون من قوة في قلوبهم وقدرة على تغيير العالم من حولهم بغض النظر عن عامل السن في تحديد مفهوم

ضابط المخابرات المصرية والذي كنا - حتى عرض هذا الفيلم - نعتقد أنه مدرب تدريباً راقياً على خوض كل الصعاب ومجابهة كل المفاجآت بلباقة وسرعة تصرف وذكاء حقيقي ، أقول إن هذا الضابط ما أن تنفرد به فاطمة وتسأله عن حقيقة هويته حتى يعترف لها بكل شيء وحقيقة أمره فتكافئه بقبلة ساخنة فهي قد أحبت فيعترف لها بباقي تفاصيل مأموريته ١١١١

إن الحديث عن إيقاع الفيلم وهو بالغ البطء والترهل خاصة في الجزء الأول كمشاهد المتابعة لمنصور من المخابرات المصرية ومشاهد إجراء العمليات الجراحية لعز الدين حتى يطابق منصور من حيث الموصفات الخارجية ، يصبح هذا الحديث لا فائدة منه ، ولا جدوى من الحديث عن الأداء التمثيلي رغم الاجتهاد الواضح من مجموعة الممثلين وهم من أفضل نجوم السينما المصرية الآن خاصة الجهد الكبير الذي بذله محمود عبد العزيز في أداء شخصيته منصور السطوي وعز الدين فكما يقول ديستوفسكي إن « من كان الكذب بدايته فلا بد أن يكون الكذب نهايته هذا قانون من قوانين الطبيعة » وهنا نذكر على عبد الخالق وهو رغم ذلك لا يزال أحد الشباب الذين تنعقد عليهم الأسماك لبعث فن سينمائي مصري حقيقي ببيان جماعة السينما الجديدة التي تكونت في أعقاب حرب ١٩٦٧ ، وكان هو أحد الموقعين عليه ، ونادى بياهم الأول بضرورة إيجاد سينما تتعمق حركة المجتمع المصري ، وتحلل علاقاته الجديدة وتكشف عن معنى حياة الفرد وسط هذه العلاقات بحيث إذا ما دخل واقعنا علاقات أخرى أكثر تطوراً ، تطورت معه السينما ، وكشفت - مرة أخرى - عن الإنسان المصري في كل مرحلة تالية . . . وعندما تكون السينما واقعية ، عملية الموضوع ، عالمية التكنيك ، واضحة المضمون بفضل تعميق السينمائيين لواقعنا ، مما لا شك فيه أنها ستستعيد جمهورها ، كما ستحقق انتشاراً عالمياً .

ويحق لنا أن نسأله مرة ثانية هل ما زلت تذكر هذا البيان ؟ أم أن « بنات إبليس » فقدت الذاكرة ؟ ●



إن أسلوب الكذب الذي يسود الفيلم يستمر حتى في توجيه الممثلين ، فمشهد استقبال فاطمة (ليلي علوي) لشقيقها منصور بعد هودته من القاهرة (وهو الضابط عز الدين لكنها لا تعرف) يتحول إلى ما يشبه محاولة للاغتصاب فهو يهرب منها وهي تطارده حتى توقه أرضاً وتركب فوقه بشكل جنسي صارخ حتى يضطر المسكين لأن يضربها حتى لا يفلت الزمام منه . هذا مثال والأمثلة أكثر من أن تحصى . لعز الدين الذي يقدمه لنا الفيلم مترهلاً خائب العينين يمسك بمسبحة مهتلل الشارب يؤكد له عيسى أنه لم يختره لا لأنه « ذكي » وبس « ولكن لأنه يشبه منصور » ، هذا الذكي لم يسعفه ذكاؤه لأن يسأل سحر التي تكرر عليه مرتين أنها « تعبت في العملية أوى » عن هذه العملية التي تعبت فيها ، بل عندما يضاجعها في الخصر يتفرض مدعوراً بعد أن أوشك على التورط معها لا لباعث ديني (وهو الرجل المسح)

ولكن لأنه وعد منصور بالآ يقترب من عذريتها ، ويساطة بالغة يعترف

المصرية والإسرائيلية محيى (فريد شوقي) وأبو جودة (يحيى الفخراني) التي حولت صراع الذكاء بين جهازين من أخطر الأجهزة في الدولتين إلى لعبة بين صديقين متنافسين أشبه ما يكون بالعداء الطفولي الساذج ، فهذا أبو جودة يضحك بمرح معلقاً على صور الفيلم الذي أحضرته سحر (بوسي) من القاهرة ، « محيى يبلعني » وضابط المخابرات الجديد الذي حل محل أبو جودة يحمل عز الدين رسالة شفهية « قول لمحى game ما يبقى معايها » فاطمأنت قلوبنا - نحن المتفرجين البسطاء - في صالة السينما أن إسرائيل الصديقة لا تصنع القنبلة الذرية التي هددت رسمياً باستخدامها في حرب أكتوبر إذا تجاوز الجيش المصري خطوط الممرات - كما اعترف بذلك الرئيس الراحل في خطابه أمام مجلس الشعب وأن الصراع التاريخي والدامي بين مصر وإسرائيل لا يعدو أن يكون مداعبة بين أصدقاء على البعد ، غير أن أحد الصديقين لا يتمتع بالروح الرياضية اللازمة لتقبل الهزيمة في اللعبة فيتعثر في مشهد فجح بالغ الميلودرامية .

السنوات الأخيرة « وبالتالي يصبح المشهد الذي يؤخذ فيه الضابط عز الدين ضابط المخابرات المصرية إلى المفاعل الذري الإسرائيلي في ديمونة وتظاهره بالسقوط حتى يتمكن من قراءة مؤشر العداد ليعرف مدى نجاح إسرائيل في صنع القنبلة الذرية من عدمه مشهداً لا يعبر عن الحقيقة ، ولما كان هو عماد الفيلم وجبر الزاوية فيه فإنه بهذه الفرية ينسف مفهوم الفيلم من جلوره ، ونفس هذا المشهد الذي يرتدى فيه ضابط المخابرات المصري البالطو الأبيض ويسير برفقة ضباط المخابرات الإسرائيلية يتمتع بنفس الدرجة من الكذب وذلك لأن :

١ - منصور (عز الدين) لا يعدو أن يكون مندوباً أو عميلاً للمخابرات الإسرائيلية ولا يرقى إلى مرتبة الضابط حتى يؤتمن على سر حيوى لإسرائيل كسر المفاعل الذري .

٢ - وحتى بفرض صحة هذا المشهد واقعياً - وهو مجرد افتراض جدلي - والجدل كما هو معروف بخلاف الواقع - فهذا لا يعنى أن يتجول منصور كأحد كبار الزوار لمصنع بولوفيف ويمضى به كبار ضباط المخابرات الإسرائيلية كبعثة شرف مراقبة .

٣ - إن إسرائيل محرم زيارة منشآت المفاعل الذري في ديمونة تحريماً قاطعاً حتى على أعضاء الكنيسة الإسرائيلية ، بل محرم مرور أى طيران فوقها حتى ولو كانت طائرة أمريكية وإلا تعرضت للقصف المباشر ودون إنذار .

إن انقصار الفيلم إلى الإخلاص يتمثل في عدة مواقف أخرى منها موقفه من المقاومة الفلسطينية متمثلة في زعيمها الذي يسارع بإبلاغ المخابرات الإسرائيلية عن حقيقة الضابط المصري بدعوى ضمان رجوع ابنه منصور الحقيقي حتى يقتله بيده ويظهره بذلك من خيائنه ، فمع سداجة هذا الادعاء التي تنهارى دون مستوى المناقشة ومخالفاتها للواقع والحقيقة ، فعل المستوى الدرامي والإنساني ، فإن الغايات لا تبرر الوسائل خاصة إذا كانت هذه الوسائل كذابة وقذرة ، هذا بالإضافة إلى شكل العلاقة بين ضابطى المخابرات

للمتحف المصري . وأنا اعتبر قمامة
أية مدينة من الآثار أيضاً . ولقد كتبت
« الشهب » ، وهي رواية تدور
أحداثها في جو مماثل لذلك الذي
شهدته في الجبل الأحمر ، ولكن في
مارسيليا . والفرق بين ما كتبه
وما رأيته هو أن الناس في مارسيليا
لا يسكنون بين مستودعات القمامة .
وكل هذا يشير اهتمامي لأنه متعلق
بعلم البيئة .

س - هل قابلت كتابا
مصريين ؟

ج - لا . لم يأت أي منهم
لزيارتي ، باستثناء الأستاذ يحيى
حقى . وجدير بالذكر أن زوجة د.
طه حسين ابنة عم والدني . وعرفت
أنا طه حسين عندما كنت طفلاً .
وطالما اعتبرت ابنه مؤنس أخاً كبيراً
لي . وشعرت بالأسف لأن رواياتي لم
تترجم إلى العربية . حتى روايتي
« قنطرة » التي طبعت منها مليون
نسخة فرنسية ، لم تترجم إلى
العربية . ولقد كتبت هذه الرواية
مرتين ، بعنوانين مختلفين . وقيل -
عن خطأ - إن النص الثاني « قنطرة
أو الحياة البدائية » كتب للأطفال بينما
هو في الواقع صورة غسنة من النص
الأول ، اختصرت إلى الثلثين .

س - ما رأيك في مهنة
الكاتب ؟

ج - إنها أجمل المهن ، لأنها
تتمثل في نداء موجه إلى القارئ ،
من خلال العزلة التي نفترض أن
الكاتب يعيش فيها .

س - أين مكانك من الكتاب
الفرنسيين المعاصرين ؟

ج - على الجانب ، لأنني
« متجنس » في مجال الأدب . حتى
سن الخامسة والعشرين ، لم أرغب
إلا في دراسة الفلسفة . ولم أدخل مجال
الأدب إلا بعد ذلك بخمسة عشر
عاماً . وعندما صدر أول كتاب لي ،
كنت في الثانية والأربعين .

س - ما رأيك في مصر ؟
ج - إنها قمة أفريقيا البيضاء ،
وصورة للمطلق ، في نظري . وأنا
أعشق أفريقيا البيضاء ، من المغرب
إلى لبنان . ومصر تتربع على هذا
الجزء من أفريقيا . ولست معجبا
بآثار مصر بقدر ما أنا معجب بسكانها
الحاليين ●

لقاء مع الكاتب الروائي ميشيل تورنييه

د . سامية أسعد

بزيارة لمصر ، ألقى خلالها محاضرتين
عن مهنة الكاتب والكتابة ، وقام
بزيارة الآثار في الأقصر وأسوان .
وكان بيننا وبينه هذا اللقاء

س - ماذا نقول لو طُلب منك
تقديم نفسك للجمهور المصري ؟
عندما وصلت إلى القاهرة ، كانت
أول زيارة قمت بها لأولئك الذين
يسكنون بين أكوام القمامة في الجبل
الأحمر . وكانت زيارتي الثانية

ما نجدها تتقل من رواية لأخرى .
وهذه الأساطير - قصة قابيل
وهايل ، وعقلة الأصبع على سبيل
المثال - تقترح على القارئ قصة
يعرفها سلفاً ، لكن بعد إخضاعها
 لعملية تحول تام . وجدير بالذكر أن
الأكاديمية الفرنسية منحت لهذا
الكاتب « الكلاسيكي » ، أي
التقليدي ، جائزة الرواية الكبرى .
وقام ميشيل تورنييه - مؤخراً -

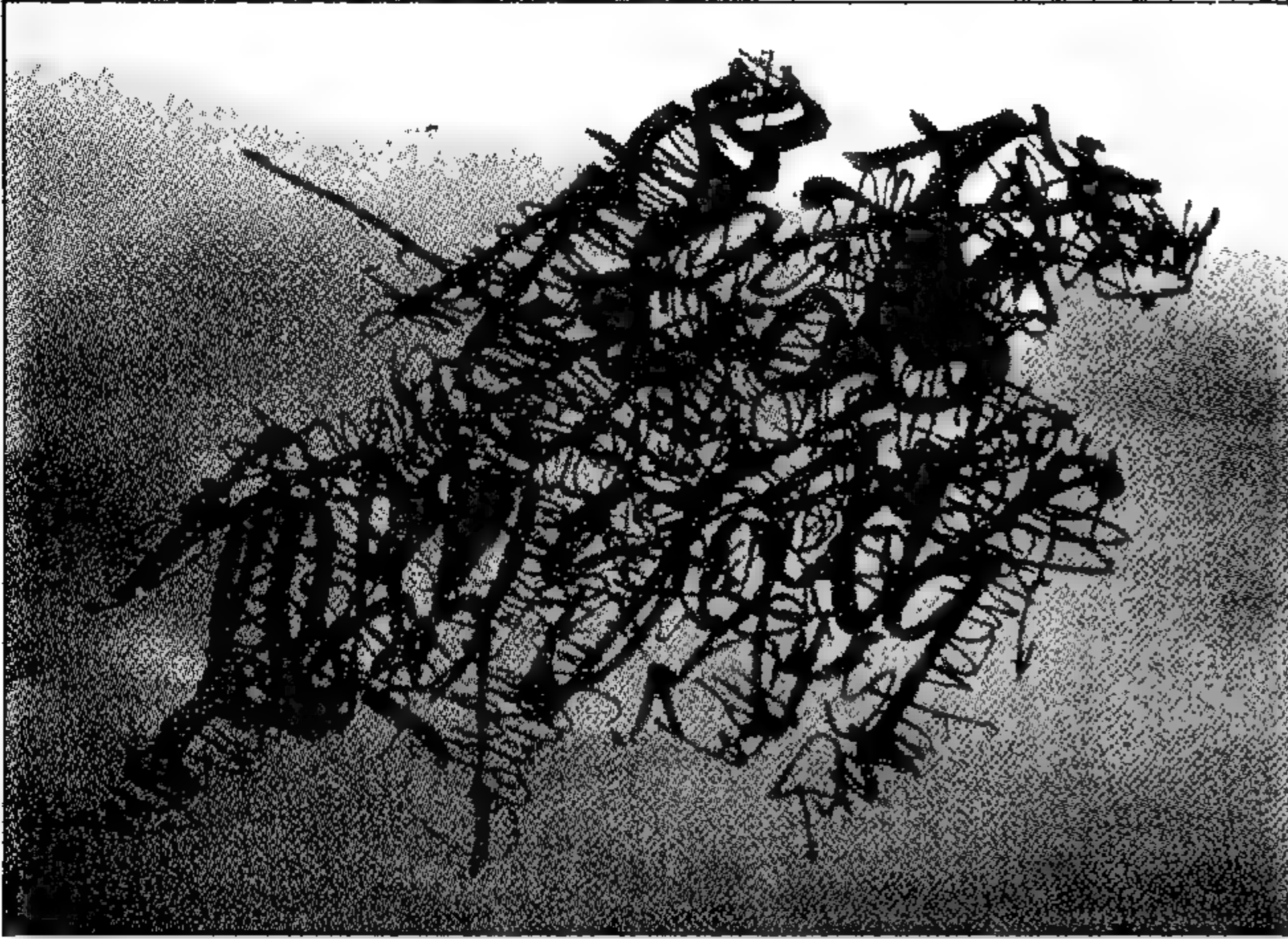
يعتبر ميشيل تورنييه
واحداً من أهم الكتاب
المعاصرين في
فرنسا . وأولى
رواياته « قنطرة أو ظلمات المحيط
الهادي » (١٩٦٧) تنويعاً على قصة
دانييل ديفو « روبنسون كروزو » ،
وثان رواياته « ملك لي زون » ،
(١٩٧١) حصلت على جائزة
جونكور . أما روايته الثالثة ، فأطلق
عليها هذا العنوان « الشهب »
(١٩٧٥) الذي يذكرنا بأرسطو .
وله مؤلفات أخرى ، لكن هذه
« الثلاثية » تبدو وكأنها مبتكرة تماماً ،
ولم يسبق لها مثيل في تقاليد الرواية
الفرنسية . والسمة المميزة لميشيل
تورنييه هي حبه للأساطير التي كثيراً
ما - إن كثي التي لاقت أكبر
قدر من النجاح كتب أطفال . لكنني
لا أكتب للأطفال ، بل أكتب انطلاقاً
من فكرة مثالية عن الصفاء
والتركيز ، وجدت أفضل نماذج
تطبيقها لها عند لافونتين ، وشارل
بيرو ، وجريم ، وردبارد كيلنج ،
وجان لندن ، وسان أكرزويبيري .
ويحدث أحياناً أن أكتب بطريقة تجعل
الأطفال أيضاً يقرءون كتي ، بالرغم
من أنني لم أكتبها لهم .

كما أنني انتمى إلى أكاديمية جونكور
التي اعتنقت المذهب الطبيعي منذ
إنشائها . لكن ميلي إلى هذا المذهب له
بعد صوفي . واعتقد أن ما ينتمى إلى
الخيال والعالم الآلهي لا يوجد إلا في
نسيج الواقع الإنساني .



قراءة تشكيلية

محمود الهندى



الفنان يوسف أحمد (قطر)
اللوحة الفارس

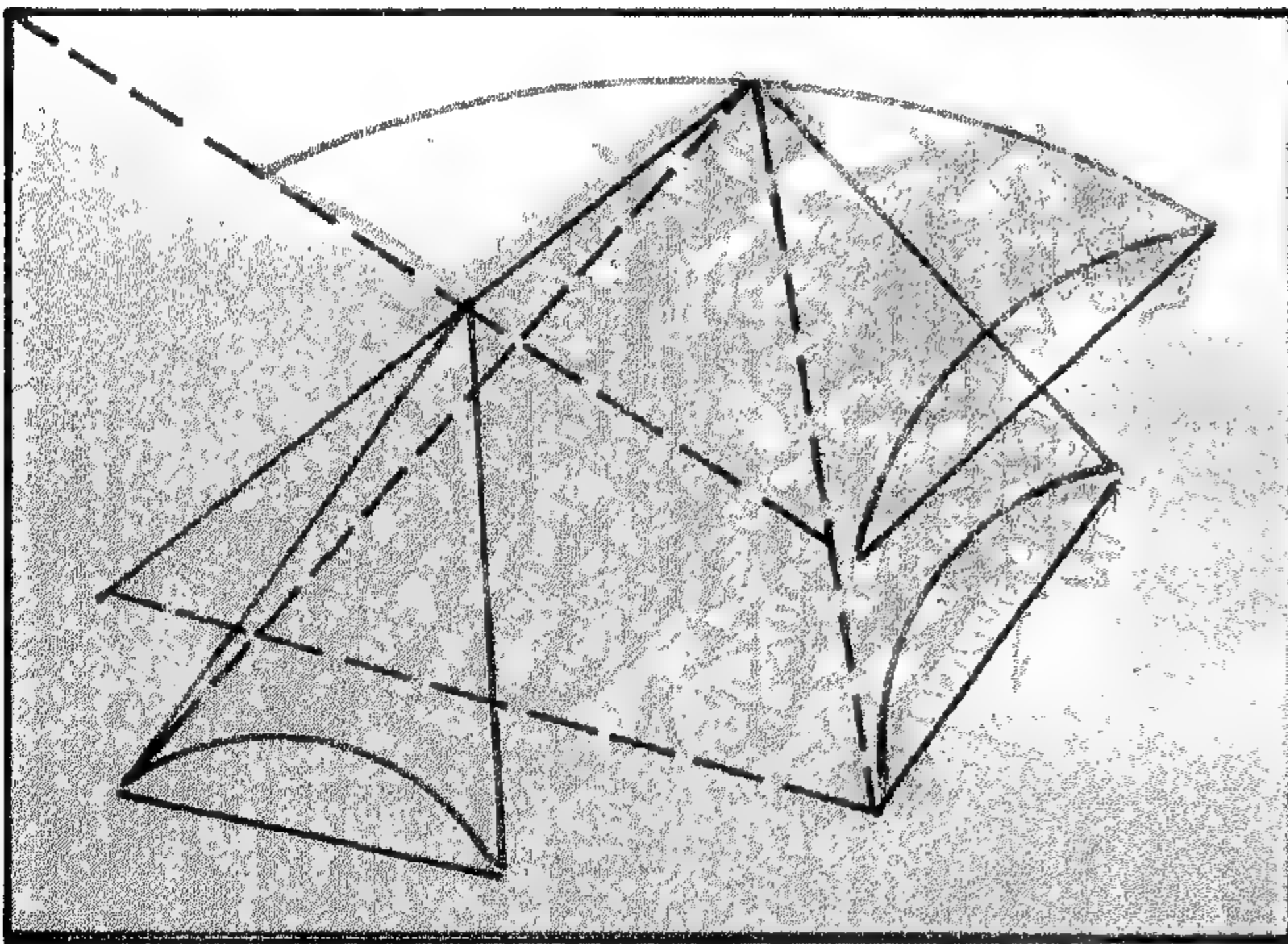
فارس يمتطي جواده الذى يعدو بسرعة فائقة ، هى هيئة ما نرى على مسطح اللوحة ، تشكيل تعمده الفنان من خلال كتابته الحروفية .

قسم الفنان مسطح اللوحة إلى جزئين : الجزء السفلى ويحتل المساحة الكبرى من المسطح ، والجزء العلوى ويحتل مساحة صغيرة ، يחדش الفنان مسطح اللوحة فى منتصف المساحتين السفلية والعلوية فيتوتر الفضاء العام بمجموعة من الخطوط المتدفقة التى تقاومها خطوط أخرى تحاول مقاومة هذا الاندفاع

تعتمد اللوحة على جدلية بسيطة حينما تتهامس الحروف وتتلاصق عند العناق ، كما تتصادم فى صدود وتجاوب لإنهاء الحوار الحاد ، وتعتمد اللوحة على حيوية الحركة فى تقافز الخطوط رأسياً وأفقياً وحين الانحناء ، حدة وليونه متمزجين فى خليط واحد ولا يمكن فصلها حتى ليتعذر على المشاهد التأكد من الخطوط : أهى فى حالة كرام فر...؟؟ ، فالشحنة المكثفة التى فجرها الفنان على السطح بتدفقها جعلتنا لا نبصر أى نوع من الزخرف ، توزيع الحروف على سطح اللوحة تم بصورة عفوية ، مما جعل الإيقاع غير منتظم ، ولم تقع اللوحة فريسة للرتابة ، ثمة خطوط هابطة وأخرى صاعدة ، وثالثة تلتف بشكل حلزوني حول خط وهمى لم يخطه الفنان ، ورابع تكسر كأنه انهزم عند مقاومته لخط اندفع اليه .. وهكذا .. فريق عمل متكامل من الخطوط يتحد بعفوية فى شكل هندسى متعمد هو الفارس الممتطي جواده ، على الرغم من عفوية خطوطه .

الخليقة ناعمة ، نعومة رمال الصحراء ، تبدأ من أسفل حيث يتدرج اللون الأسود من الثقيل إلى الخفيف حتى يتلاشى نهائياً ، العنصر فى منتصف اللوحة كأنه تمثال من برادة الحديد وقطع الخرقة ، الملمس ناعم وإن أعطى الانطباع بالخشونة ، فهى ليست خشونة الملمس وإنما خشونة الخطوط الغليظة عند خضوعها لعوامل التعرية .

نتج عن الحركة العفوية للخطوط مجموعة من المثلثات المتقاطعة والأقواس أغنت الشكل المرسوم ، فقد حوّلت العنصر المرسوم مما يشبه الكتلة إلى مجموعة خطوط مفتتة ذات بناء هندسى يمكن تحديده على الرغم من وجوده التلقائى ●



حسن سليمان

بين حرية الفنان.. والتزام المعلم

وجيه وهبة



في قاعة المركز الثقافي الإيطالي بالقاهرة ، التتح معرض للفنان حسن سليمان وقد اختير له اسم (ورد) - تجمع حشد كبير من الجمهور ليلة الافتتاح ، من النادر أن يتكرر على مدار العام ، في قاعات العرض ، ولا عجب لذلك .. فالفنان له تاريخه ، وله إسهاماته المتعددة في الحركة التشكيلية المصرية ، بجانبها العمل والنظري ، سواء بممارساته الفنية ، أو بما وضع من كتب ، ونشر من مقالات ودراسات طوال ما يقرب من ثلاثين عاماً . وبين أعمال حسن سليمان الأخيرة (٣٢ لوحة زيتية + ١٥ لوحة منفذة بالألوان المائية وغيرها)

ووسط هذا الحشد من الجمهور ، لمحت صديقاً ، أعرف مدى شغفه بأعمال الفنان ، فتابعته عن قرب ، دون أن يلحظني ، ولاحظت أنه قد توقف أمام كل لوحة من اللوحات الزيتية المعروضة ، زمناً يكاد يكون متساوياً ، وكان تعبير عن الإعجاب ، يتجسد في كلمة واحدة ، لا تتبدل بتبدل موقعه من عمل إلى عمل آخر ، وربما كانت كلمة الإعجاب هذه هي كلمة « هايل » .. يلفظها في كل مرة ، بنفس الحدة ، دون زيادة أو نقصان ، ومصحوبة بنفس ملمح الاستحسان على قسما وجهه ، وكأنها أبت عضلات وجهه إلا أن تتحول إلى قناع ثابت على مدار طوافه بالأعمال ، وإن كان الأمر قد اختلف في نهاية الطواف حيث تحولت ملامح هذا الوجه وقد كستها الحيرة ، وهي حيرة لا تخطئها عين .

العمل رقم (١)

وفي محاولة للإجابة عن سبب حيرة الصديق ، توقفت عن ملاحظته . ، وملاحظته ، وبدأت في مشاهدة أعمال الفنان ، وتأملها ، بدءاً من أول عمل استقبلني عند دخول القاعة ، وليكن اسمه على سبيل المثال « العمل رقم (١) » ، وهذا العمل هو عبارة عن لوحة مستطيلة الشكل ، قاعدتها هي الضلع الأصغر للمستطيل ، وفي الربع الأسفل من اللوحة ، جزء من سطح مستو لمنضدة عارية ، غير محددة الملامح ، ويرتكز على هذا السطح ، وفي منتصفه وبالنسبة لمنتصف قاعدة الصورة - إناء زهور تقليدي الشكل ، وإن كانت طبيعة مادته غير محددة ، وتخرج من منتصف الإناء ، ملامح لورود مألوفة الشكل ، رتيبة التنظيم والتنسيق داخل الإناء ، أما عن اللونين ، فهو كالمعتاد





حرية الفنان وحيرة الجمهور بين الثابت والمتغير :

وبعد أن انتهينا من العمل رقم (١) نتحرك الآن إلى اللوحة الثانية في معرض الفنان ، فنشهد بداية المفاجأة ، التي لا تنتهي مع نهاية الطواف بالمعرض ، .. الآن أدركنا لماذا كانت حيرة الصديق ، فمكونات وعناصر الأعمال رقم : ٢ ، ٣ ، ٤ ، ٥ ... إلخ المعرض هي نفس عناصر ومكونات العمل رقم (١) وبوصفها الحرفي السابق بالفقرة الواردة تحت عنوان « العمل رقم (١) » - راجع الفقرة - نفس الإناء .. نفس الإضاءة .. نفس ميل الظلال .. نفس التكوين .. نفس المجموعة اللونية .. نفس .. نفس ... إلخ .

إذن ، فالحيرة كانت نتاج طبيعي لمحاولة يائسة للبحث عن المتغير ، فالثوابت جلية الواضحة ، في جميع أعمال الفنان ، بدءاً من نوع الإطارات ، وحتى مكان توقيع الفنان ، وإن كنا نلاحظ - بعد جهد - بعض الاختلافات الطفيفة ، عند الانتقال من عمل إلى آخر ، وهي اختلافات قد تكمن في اختلاف بعض أنواع الورود ، أو شكل آخر للأنية مثل (١٣ ، ١٤ ، ١٥ ، أو ربما تغير بسيط في إضاءة عمل هنا أو عمل هناك وقد تفصح وردة بطريقة أكثر أو أقل جرأة عن كينونتها في هذه اللوحة أو تلك . ولكن .. هل تكفي هذه الاختلافات - على بساطتها - لكي نعتبرها « متغيرات » أمام هيمنة ووضوح الثوابت المتكررة ؟

المفردات أو في تنظيم هذه المفردات في تكوين عام ، إلا أن « الشكل المرأى » شيء يختلف عن المفردات ، وهنا تكمن مهارة الفنان ، وهي مهارة ليست بالجديدة على حسن سليمان ، وعلى من يتابع أعماله منذ سنوات بعيدة ، وإن كانت للآن مهارة لا يملكها الكثيرون من زملائه وتلاميذه ، على كثرة . أولئك وهؤلاء .

وأقصد بتلك المهارة الفنية .. القدرة على تناول أكثر العناصر اعتياداً وتقليدية - وأضاف حسن سليمان في عمله هذا أكثر التكوينات اعتيادية - تناولاً تتلقى فيه ، ذات الفنان ، وتسلب من المفردات الكثير من أدوارها الطبيعية والواقعية ، لتكسيها ، واقعاً بصرياً وتصويرياً شديداً التفرد ، عميق الأثر ، بما أضافته عليه العملية التلوينية بكافة أبعادها التصويرية .

وهذا ما فعله حسن سليمان مع وروده وإنائه بالمعالجة اللونية في العمل رقم « ١ » ويا لها من مغامرة ، حين يتناول الفنان عناصر ومفردات شديدة الألفة والاعتياد ، حيث إن ما نحمله تجاهها من خبرات شعورية ومفاهيم عقلية ، يكون أيضاً ، شديد التمكن منا ، وهذا يشكل حائطاً سميكاً الجدران بين الفنان والجمهور عندما يتناول الفنان هذه المفردات وتلك العناصر بطريقة تخالف تماماً تلك الخبرات والمفاهيم ، فما البال أيضاً لو كانت هذه المفردات .. هي .. الورود ؟ .. ولكنها المهارة .. مرة أخرى .. هي التي عبر بها حسن سليمان هذا الحائط .

عند حسن سليمان ، يدور حول مجموعته الرمادية ، وإخضاعها لأي لون آخر لهيمنتها ، مع افتراض لمصدر ضوئي من خلف وأعلى يسار تكوين المجموعة بزاوية ميل ٤٥ درجة تقريباً ، بحيث تسمح بإلقاء ظل على السطح الذي يتركز عليه الإناء مع بعض الإضاءة على حافة الإناء اليسرى وخلفيته ، وبعض الإضاءة على وريقات الورود المنجزة بحيث تحمل الكثير من نكهة طريقه الفاتح والداكن "Chiaroscuro" والعمل بصفه عامة ، تظهر على سطحه آثار أدوات الفنان . وأسلوب أدائه ، حيث يبين عن تمهيس ، وكشط وخدش للسطوح ، واستخدام اللون بكثافات متعددة ، تشتد هنا ، وتخفت هناك حيث تظهر ملامح السطح الأصلي المنفلد عليه العمل (وهو القماش المعتاد في عملية التصوير) .

التقليدية والمهارة الفنية :

والوصف السابق لعناصر ومكونات « العمل رقم (١) » ، مهما بلغت دقته في رصد الجزئيات وعلاقاتها ، هو وصف لغوي ، يظل قاصراً عن التعبير عن الحالة العامة الناجمة عن تضافر وتفاعل الجزئيات في « كل مرأى » ، - ومع هذا فهو وصف له ضرورته ، حينما نبدأ في التحرك مع الأعمال الأخرى - ولكننا ونحن مانزال أمام اللوحة الأولى ، والتي رصدنا مكوناتها وعناصرها البصرية ، وهي في مجموعها « تبعاً للوصف اللغوي » .. تتسم بالرتابة التقليدية ، سواء في اختيار

الإثناء ، فعل العكس تماماً ، حيث تقترب طريقة معالجته بطريقة موراندى (Morandi) الشديدة الصرامة والتنظيم في معالجته السكونية لأوانيه .

وبعض القول في تحليل أسباب الحيرة أمام ظاهرة التكرارية في أعمال حسن سليمان هو أنك ، حين تبدأ طوافك بأعمال الفنان تشعر بأنك في معرض لفنان مقتدر ، ولكنك حين تنهى طوافك . . تدرك أنك في استوديو معلم مقتدر .

ونحن وإن كنا لا نقصد من المقارنة بين الفنان والمعلم ، هذا الفصل الباترين طبيعة ووظيفة كليهما ، فإننا أيضاً . . لا نسلم بالمزج العشوائى بينهما في كل زمان ومكان . ونسعى نحو مفهوم إجرائى على درجة من الوضوح لوظيفة وطبيعة كل منهما ، لكى لا يتحول تلاميذ الفنان إلى جمهور معلم ، ولكى لا يصبح جمهور الفنان تلاميذ للمعلم داخل قاعة العرض .

ونحن ، وإن أسندنا تكرارية أعمال الفنان إلى هذه الصرامة الواضحة في العلاقة بين الثابت والمتغير في سلسلة لوحاته ، فإننا نشك كثيراً أن يكون هدف الفنان هو عملية تطبيقية للتبادل والتوافق الرياضية - بإطلاقها - على عناصر ومفردات العمل الفنى - بلا نهائيتها - ، بل نستبعد أيضاً أن يكون هدف الفنان ، هو إثبات قدرته على أنه (يصنع من الفسيخ شربات) ، لأن هذه قدرة ندركها مع أول عمل يصادفنا في معرضه ، وبغير حاجة إلى التكرارية ، بل هى قدرة ندركها من قبل إقامة معرضه هذا ، منذ سنوات بعيدة ، حينما كانت ريشته تتصمك في حوارى القاهرة وأزقتها القديمة مع قططها الشاردة ، أو على جدران حقيق من جدرانها لتنجزلنا روائع الأعمال التصويرية ، قدرة نعرفها منذ كانت ريشته تحث ريفنا المصرى وترصد مكوناته وسكانه ببراعة مازالت ماثلة في المخيلة .

نرى أهي تكرارية ناجمة عن تلكؤ واسترخاء ذهنى ، مدعوم بطمأنينة ناجمة عن إدراك الفنان لبعد المسافة بينه وبين الكثيرين ممن لا يجيدون أبجديات التشكيل وأسسه ؟ أم هى تكرارية نتاج لقصور في فهم العلاقة بين حرية الفنان والتزام المعلم ؟ أم هى تكرارية نتاج لاختلال في العلاقة بين العرض والطلب على أعمال الفنان ؟ أم هى تكرارية نتاج لتضافر كل العناصر السابقة وغيرها من الأسباب ؟ وأياً كان الأمر ، يظل حسن سليمان ، ظاهرة من أهم ظواهر الحركة التشكيلية المصرية ، وحين تتبدى هذه الظاهرة في شكل معرض - من حين إلى آخر على فترات متباعدة نسبياً - فإن الجسد الذى تثيره لا ينتهى بانتهاء المعرض . وختاماً ، أرجو ألا يتطير فرحاً - قياساً على تساؤلاتى السابقة ومحفظاتى على المعرض - بعض من الزملاء الفنانين ، ممن يهتمون الفنان بالجمود ، فمع كل ما ذكرت وما ألمحت ، فما زالت الهوة . . جد سحيقة بين الكثيرين وبين الفنان . . المعلم . . الركن حسن سليمان ●



ولعل العمل رقم (٢١) بحالة وروده ، الشديدة التفرد ، عمل متميز في نكهته ، يقف وحيداً في معرض الفنان ، مفتقداً المؤانسة مع باقى الأعمال ، وكأننا أراد الفنان لنفسه ولجمهوره - عقاباً على إنجازاه لعمل متفرد في نوعه - بأن يكف عن متابعة عمل آخر بنفس الأسلوب ، أو لربما خشية - ليست في محلها - من اتهام بإغراق في التجريدية .

والعمل رقم (٢١) رغم تفرد ، إلا أنه يتسم بشائبة في معالجة مفرداته التى هى الزهور والإثناء ، فالزهور في هذا العمل يعبر عنها الفنان بما يشبه تثبيت ومضات ضوئية عفوية الانتشار ، تثبت من السطح الداكن في أشكال غير منتظمة وفي دينامية شديدة الحرارة ، أما

وهل تكفى هذه الاختلافات . . لكى تعتبر إفصاحاً عن دوافع قوية تبرر على كل هذا الكم ؟ خاصة إذا كان العارض هو حسن سليمان ؟

ولنا الآن أن ندرك لم كانت حيرة الصديق ، بعد ثبات وتكرر انفعاله بنفس الدرجة عند طوافه الأول بالمعرض ، هذا الطواف الذى لا يوقفه ولا يستوقفه عدد زهيد من اللوحات - إذا تحدثنا عن اللوحات الزيتية تحصيلها - من حيث إن الفروق الواضحة بين عناصر وطريقة معالجتها تصويرياً . ومن تلك الأعمال ، اللوحة الوحيدة المحتواة على نسج (مفرش) مع باقى المفردات ، ولوحة عباد الشمس ، واللوحتان رقم (٥) ورقم (٢١) .



رياضة في الخلاء مع أبناء شوقي

أحمد حسين الطماوى

(٣)

« رياضة في الخلاء » مع أبناء أحمد شوقي

بين شوقي ومطران صداقة وثيقة ، لم تشبها شبهة ، ولم تعترضها عقدة ، صقلها كل منهما بما أبدعه من شعر في الآخر حتى ترسخت ، فما أن تحين مناسبة جليلة لمحل بأى منهما إلا وساهما فيها بالتحية والتقدير . ففي حفلة تكريم خليل مطران عام ١٩١٣ ، أرسلت قريحة شوقي شعرا يليق بمكانة مطران وريادته . ورغم أن الخليل - في بعض شعره - ينأى عن طريقة شوقي التقليدية في الموضوعات والصياغة ، فإنه كان حسن الرأى في شعر شوقي ، وهو القائل عند إمطة الحجاب عن تمثال أقيم لشوقي في دار الأوبرا :

شوقى نزيل بكل قلب
في صورة ما بها جمود
ما بقى الشعر فهو باقى
كان فقدانه وجود

ولمطران في شوقي وفي أسرته شعر كثير بديع ، منه قصيدته التي مطلعها : « أطلت نايك عني » ومنها :

ألست في الشهر تشدو
صوتاً فتضطرب دهرأ

عدا تقيظه لديوان « الشوقيات » وقت ظهوره ، وقصيدته في زفاف كريمته ، وناهيك عن رثاء مطران البالغ لشوقي عند وفاته عام ١٩٣٢ .

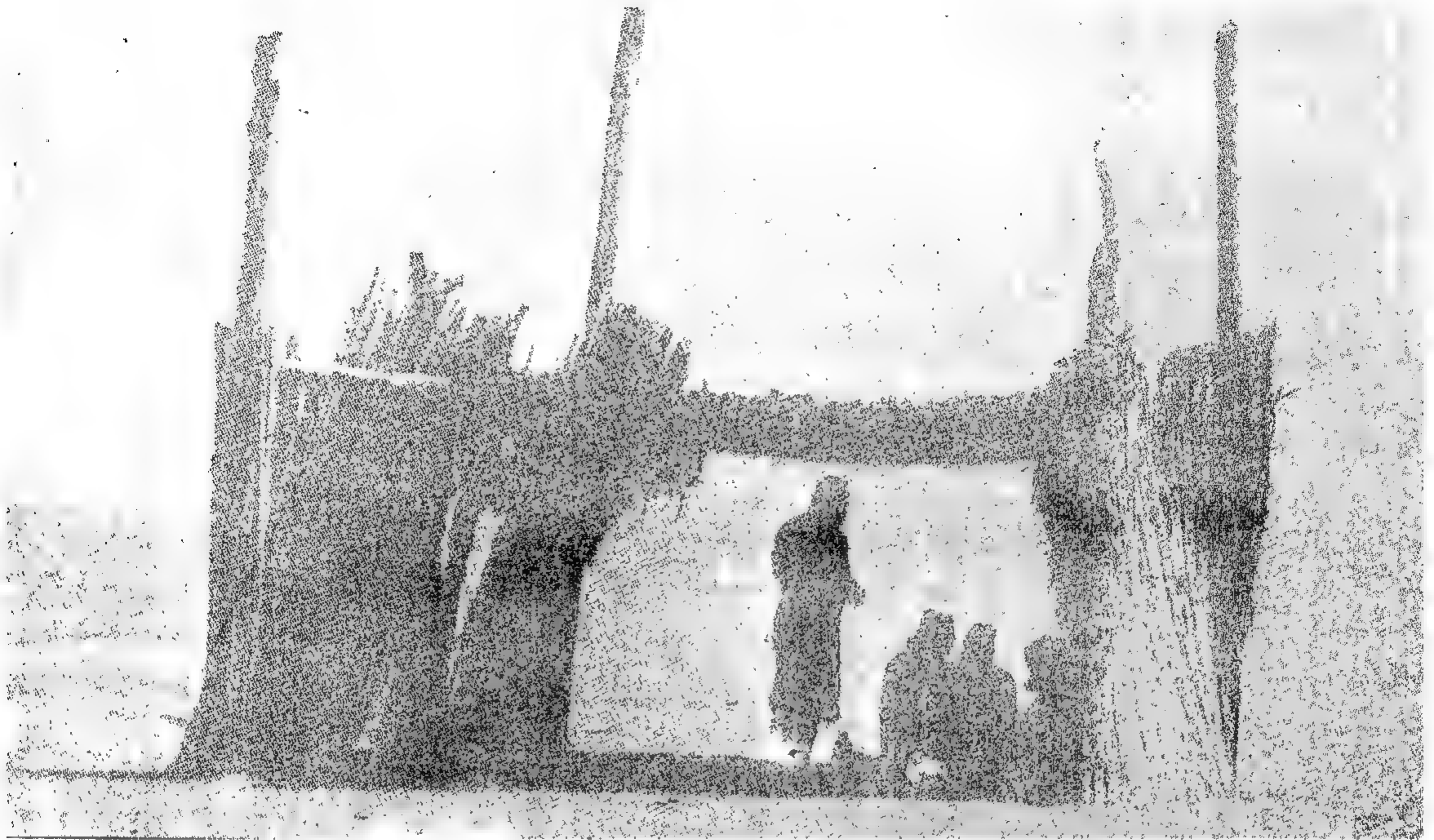
وهذه القصيدة « رياضة في الخلاء » ... تأتي ضمن المجموعة الشعرية المطرانية عن شوقي ، وكانت مجلة مركيس قد نشرت ما ضمن عدد خاص أصدرته عن شوقي بمناسبة زواج كريمته « أمينة » . ومجلة مركيس

تركض في الروض ولا تنعب
كمهدكم والآن شمسى أصيطل
ذاك هو العيش وذاك السرور

بنى أخى هيا بنا نلعب
قد كان لي من قبل عهد جميل
يا حيلدا ذكرى الصبا والغرور

أولنا في المجد كالأحر
حسب العمل منه بلوغ المرام
قد حملوا مختلفات العبد
رسم عروس غضة باهد^(١)
وتارة ترنمها بانفجار
جدا وقد تصفى لأخبارها
وتتبع الزجر بمغلول طيف
بعد العناء الحزم كسبا تنام
ساج فإن ساءت حال يشور^(٢)
وسيره سر أمير شريف
وقلما يسمح أن ينطقا
كيف يجارى الصبية الهاذرين
لرحلة نائية شاسعة
في صور من أمهات القري
حين القاضى السقيفة العسوف^(٣)
وجبة قدت إلى نصفه
ولا يني مفشقا عجله
وغالبا يجلو له ضرها
لكنه يفضيه ساخرا
والبهم خير من خيل الأنام
إلا إذا ناته منه يد
ذو مركب فمحم وزي جميل^(٤)

سرنا كجيش غانم طافر
جيش من الأحرار بأن النظام
أربعة واليأس غير العبد
أمينة تحضن بالساعد
نحو عليها تارة بالترار
وقد تناجبها بأسرارها
وقد ترببها برجر عفيف
وربما ألقت عليها النام
ثم على وهو طفل وقور
مليء لأعيب فيه نظيف
تراه في التفكير مستغرقا
طالب علم قبل سبع السنين
يجر دراجته اللامعة
وعله جائب ما أبصرا
وبسعه الثرثرة الفيلسوف
في قبعة مدت إلى كتفه
يجب أفراح حمام له
وشاته بمجبه وثبها
وقره بضحك كاشرا
ورأيه الثابت أن الحمام
وأن « بابا » رجل يعبد
وأن عباسا أمير جليل



كانت من المجالات السبابة في تكريم الأدباء ، وإصدار أعداد خاصة عنهم تضم ما قيل فيهم من أشعار وخواطر ومقالات ، ويكفي الإشارة إلى حفلاتها وأعدادها الخاصة عن حافظ ، ومطران ، وشوقي ، وأمين الريحاني .

وقصيدة «رياضة في الخلاء» تعتبر من أدب الطفل ، وفيها يصطحب مطران أبناء شوقي إلى الرياض المزهرة للركض واللعب والحوار المفيد ، ويصور لنا الأطفال في عهد البراءة والغرابة ، ويحدد معالم شخصهم على نحو ما رأها «أمينة» نبيلة وديعة الخصال إلا في بعض الأحوال ، و«علي» يمثل رفعة النفس واستقامتها ، ومن شمائل «حسين» علو الهمة وحدة الطبع والعناد والسفه ، ورغم هذا التنوع فإنه يبدى تفهما لرغباتهم ، وحاجاتهم ، فيعمل على تلبيةها . وبعد نوبة اللعب واللهو يجلس بينهم ليحاورهم .

وعن طريق الأسئلة التي يطرحها عليهم يكتشف فيهم الإمكانيات الكامنة ، ويستظهرها منهم في شكل أجوبة ، ثم لا يلبث حتى يوجهها فيحسن التوجيه لما يبتغيه ، وأحال في ذلك التوجيه تنمية للقدرات ، وإثارة للانتباه ، والحث على الاجتهاد ، ونفض الخمول ، وبهذا السلوك يحدث الشاعر أو المعلم تأثيره في مريديه .

ومن حوار مطران مع هؤلاء الأولاد نتعرف على الأجوبة التلقائية الفطرية التي يتقو بها الصغار الأبرار ، وعبرة الشاعر موائمة لأقوال الأطفال ، فلا يتحدث في

لركبته الرائع في كل عيد^(٦)
بهمة القرم العنيد المغير^(٧)
وعزبه لا شيء فيه يقال
جواده حيا وأن أعدوا
ويالكتفى تحته من جواد

إلى الرياض النضر منذ الغداه
بعد سير من نصب جهد
ثم هضنا كخفاف الطاء
ومر خطفا حائبا ظهره
أمينة تهب عرض الخلاء
حسين من تقصيره باكيا
تصبح في الشجيمان بين اللجب
ثم انشوا من خوضهم مارجين^(٨)
أن يتهادوا طيبات السير

وجلسوا حول جلوس الكرام
مفترة عن لؤلؤ فاخر^(٩)
تلطفت أنواره في المسيل
خفرها قبل أوان الخمر
وعنده بعض دهاء الكبار^(١٠)

وأن مول الكل عبد الحميد
كان إلى جنبى حسين يسر
كل خطاه عشرات يقال
وتقتضى الخدمة أن أعدوا
ناله بطل في الطراد

كذاك سرنا يوم تلك الغزاه
حتى إذا صرنا إلى المقصد
دنا قليلا من نعيم الشواء
هب على راكبا مهره
وأطلقت وفرتها في الهواء
وراح في موضعه كابيا
وبث فيهم كمجور العرب
فأوجفوا ما أوجفوا مارجين^(١١)
وحق للفازين بعد الظفر

جلست فيما بينهم للكلام
أمينة كالملك الظاهر
ترنو بنجلادين شبه الأصيل
لما حلى أبهجها في النظر
أما على فهو زين الصغار

تعييره ، ولا ينسب إليهم ما يفرق عمرهم ،
أو محصولهم من المعرفة ، وكأنهم قالوا ما سطره
شوقي ، وهذا هو التعبير الصادق الملائم لمقتضى
الحال .

وهذه الأسئلة التي يطرحها الشاعر عليهم ، تثير
فيهم جواً من المناقشة التي تطلق إمكاناتهم الشخصية ،
وترفع من درجة النشاط الذهني عندهم ليحرز كل منهم
السبق .

فإذا استشكل عليهم سؤال عن شيء ، وعز
الجواب ، صاح فيهم « يا لطيف » ثم يأخذ في تعدد
أوصاف هذا الشيء لتقريب الأمر إليهم ، ومنحهم
فرصة أخرى حتى ينطقوا به قبل أن يسميه لهم ، وهي
طريقة مثل في تعليم الصغار ، لما لها من أصداء بعيدة
في نفسية الطفل ، حيث تحرك خيالاته ، وتجعله على
معاودة التفكير لتحصيل الإجابة الصحيحة التي ترفعه
عالياً في نظر نفسه ونظر غيره .

ولا تفوت فطنة مطران قيمة الحافز لتحقيق الاجتهاد
المطلوب ، فيرصد لمن يحسن الرد جائزة توافق هواه ،
والتشجيع بالجوائز وسيلة تعليمية مضمونة النتائج ،
لا بقصد سد الاحتياج فقط ، ولكن بغرض تحقيق
التفوق على الانداد ، وتأكيد الذات ، ولا تختلف نفسية
الطفل في هذا المقام عن نفسية الرجل في الحصول على
الجوائز وبلوغ أعلى المراتب .

وفي كل الأحوال كان الشاعر يحدث الأطفال بلغة
سهلة رقيقة تناسب أعمارهم ، ويوجه إليهم أسئلة
تلائم مداركهم ، وفي خطابه لهم يحسون بمشاعر
دافئة ، وفي تعاملهم معهم يحيطهم بنظرات حانية ،
وأبداً لا يلجأ إلى التخويف والكبت ، ولهذا تأثيره في
إقبالهم عليه ، وارتياحهم له ومن ثم تتحقق الفائدة
المرجوة من الرحلة السعيدة ، والرياضة في الحقائق
البهجة .

كل هذا يصوغه مطران شعراً في عبارة راقية ،
وديباجة صافية ، وخیالات حلقة ، والآن نطالع معه
قصيدته .

مجلة سركيس في أول ديسمبر ١٩١٢ (١)
من أدب الأطفال

دوشمير جشيل وهوود رقيب (١١)
من ليلك بالخطر ومن بالتمسك
بض خبيث الملحظ حلو الدلال
نرى وأصغى فعمل من يفهم

هل لكم في سلوة تبكر

مكمل الخلق سوى رقيب
وعن حسن المتمدن لا تسئل
قطعة حلوى أبدعت في مثال
مستكبر في الجهل مستعظم

بني أخى ماشاننا والسير

وهذه لمبتنا المؤسسة

جزء من يفلح فيه حصان

أبغى كتاباً حافلاً بالصور
قاص من المصنوع في المولد
مثل التي في السوق خلف الزجاج
جائزة تأن على وده
ومن له دون سواء السجود

أرفع ذي منزلة في الوطن

عباس

أحسنتم

بالمعجب المطرب من شعره

لعارف كيف يرب البنون

وتغنمون السعد من فضله

وهو الذي يهدي الهدايا الجياد

ولم يشأ أن تعلموا قدره

ليس سوى أحمد شوقي الكبير (١٢)

نعم نعم

نحن إذن مدرسة

نعم نعم

أنا هنا في امتحان

لا لا

فما تبغينه من خطر

وإني أوثر لو في يدي

أمنيتي بأخرة في ارتجاج

لا يكف أحسن في رده

من الذي أوجد هذا الوجود

الله

قد أحسنتم ثم من

سلطاننا

ثم من القيم من بعده

أحسنتم

ومن أجل الناس في عصره

أمنية بعد سكوت نجعله

يا لطيف ما تجهلون

من الذي تحيون في ظله

بابا

نعم وهو الرحيم الجواد

أخفى عليكم دعة فخره

لكن من تدعون بابا الصغير

الهوامش :

- ١ - من الواضح أن هذه القصيدة نظمت قبل هذا التاريخ بوقت طويل
- ٢ - أمينة : ابنة شوقي . وقد هناها مطران بزفافها (انظر ديوان الخليل) .
- ٣ - على : هو ابن شوقي .
- ٤ - السفه : نقص في العقل وأصله الخفة ، وفي البيت سخريه لا تحفى ، وحسن : هو ابن شوقي .
- ٥ - عباس : هو الخديو عباس حلمي الثاني أمير مصر في الفترة من ١٨٩٢ إلى ١٩١٤ .
- ٦ - عبد الحميد : إشارة إلى السلطان عبد الحميد خان الخليفة العثماني في الفترة (١٨٧٦ - ١٩٠٩) .
- ٧ - القرم : الشديد ، وقد تستعمل مجازاً بمعنى « السيد » .
- ٨ - وجف : اضطرب .
- ٩ - قال شوقي في ابنته أمينة عدة قصائد منها هذه الأبيات :
يا حبذا أمينة وكلها تحبه جدا كما يحبها
أمينتي تحبون إلى الحولين وكلها ينأهز الشهرين
لكنها بيضاء مثل العاج وعيها أسود كالدياجي ...

١٠ - قال شوقي عندما رزق بعلي
صار شوقي أباً
جناية ليس في الزمان
السرل فيها بأول وجناتها

١١ - شعر جشيل : كثير لين

١٢ - إشارة إلى أنهم يسمون جددهم بابا الكبير .

الموسيقى في عالم الحب والموت

د. أحمد عثمان

فمائت على الفور . وقد رسم بيكاسو هذه الحادثة الأسطورية في إحدى لوحاته الرائعة .

نزل أورفيوس إلى العالم السفلي هاديس بإذن خاص لكي يستعيد زوجته يوريديكي . وهناك سحر آلهة العالم السفلي والموت جميعاً بموسيقاه العذبة . فسمح له بأن يصعد مرة أخرى إلى عالم النور والشمس والحياة مصطحباً زوجته الحبيبة شريطة أن تسير من خلفه وألا ينظر إليها قط طالما لا يزال في منطقة العالم السفلي . وبالفعل سار أورفيوس ومن ورائه زوجته في طريقهما للخروج من عالم الموت . ولكن ما أن اقترب أورفيوس من حدود الدنيا وعالم الأحياء حتى غلبه الشوق لرؤية زوجته فأراد أن يتأكد من وجودها خلفه وأنها ستخرج معه للحياة فأخل بالشرط المتفق عليه ونظر للوراء . وعلى الفور اختفت يوريديكي كما يختفى السراب وللأبد .

ولقد أثارت هذه الأسطورة خيال الشعراء الإغريق والرومان وعالجها مؤلفو التراجيديات الإغريقية بيد أن هذه الأعمال التي عالجتها الأسطورة قد فقدت ولم تصل إلينا . وجدير بالذكر أن يوريديكي زوجة كريبون في مسرحية «أنتيجون» لسوفوكليس تحمل اسم هذه الشخصية الأسطورية الأقدم - أي زوجة أورفيوس - وليست هي نفسها . وأشار فرجيليوس أمير الشعر اللاتيني إلى أسطورة أورفيوس ويوريديكي في «الزراحيات» الكتاب الرابع أبيات ٥٢٣ - ٥٢٧ . ونظمها شعراً رائعاً ورائعاً شاعر الحب والأساطير أوفيدوس في الكتاب العاشر من «التناسخات» ويحكى فيرجيليوس هذه الأسطورة في «الزراحيات» (أبيات ٣١٥ - ٥٣٨) وعالجها الشاعر الفيلسوف سينيكا في مسرحيته «هرقل فوق جبل أويتا» (أبيات ١٠٣١ - ١١٠٠)

وأشار ميلتون إلى هذه الأسطورة في رائعته «الفردوس المفقود» (الكتاب السابع بيت ٣٠ وما يليه) وفي «ليكيداس» (أبيات ٥٨ - ٦٣) ولا الجرو (L'Allegro بيت ١٤٥ وما يليه) . وصاغ الموسيقار النمساوي الشهير جلود (Ch. W. Gluck) أولى أوبراته الكبرى «أورفيو» أي أورفيوس عام ١٧٦٢ . ونظم الشاعر الفرنسي الرومانسي أندريه شينييه قصيدة إلىجية عن أورفيوس جاء فيها :

وحول نصف الإله تخلق الأمراء صامتين

تعلقوا بصوته دون حراك ساكنين

وهكذا ظلوا - حتى بعد أن أنهى أغنيته - منصتين

وتدور مسرحية جان أنوي «يوريديس» التي ظهرت

عام ١٩٤٢ حول أسطورة أورفيوس ويوريديكي .

ولكننا نجد أورفيوس فيها صاحب مفهى وعازفاً على

القيولين يلتقي بممثلة سائحة في محطة القطار . يجلبها

حبا جما ولكنه يفقدها . بسبب إصراره المفرط على

معرفة قصتها مع عشاقها السابقين . ويستردها له مسيو

هنري الغامض شريطة ألا ينظر إليها أورفيوس حتى

الصباح ولكنه يخل بالشرط فيسألها عن الحقيقة كاملة

ويحمل في وجهها ويفقدها إلى الأبد بالموت ●

إليه الأدهجار والأشجار وتتوقف المياه في الأنهار والبحار وتلتف حوله الحيوانات الضارية والطيور الجارحة . تزوج يوريديكي وهي إحدى عرائس الغابات تنمو مع الأشجار وترتبط بها طول العمر . وقع في حبها أريستايوس إله النحل والصيد فصدته وأعرضت عنه ، وفي أثناء هروبها منه داست على ثعبان لدغها

كان أورفيوس - ابن كاليوب ربة الشعر الملحمي -

شاعراً طرافيا عاش فيا قبل العصر الهوميروى البطولي . وهو من أتباع ديونيسوس إله الخمر والمسرح وعازف رائع على القيثارة حيث يسحر الأحياء والأشياء بأنغامه فتهرع



عالم الفيزياء نيلز بوهر ونظريته التامة

إميل توفيق

العضوية وعلى استخدامها . وفى تطورها سنجد أن العقل سيتجه إلى الشعور ، وأن الغريزة ستتجه إلى اللاشعور . وفى مسألة الفطرة وعلاقتها بكل منهما نقول : إن هناك معسوفة فطرية . وهذه المعرفة الفطرية تنصب فى حالة الغريزة على الأشياء والمواد ، وفى حالة العقل على العلاقات أو على الصور ، والتصورات .

وهنا نجد نيلز بوهر يقول : إن أى تفكير بشرى لابد له من استخدام تصورات تصاغ بلغة ما ، ينهى أن يتعلمها كل جيل بأدىء ذى بدء . وهذا الاستخدام للتصورات لا يطغى فى الواقع على الحياة الغريزية إلى حد بعيد ، بل إنه ينهض بشكل عريض فى علاقة تامة كاملة مع فعل هذه الغرائز الموروثة . ويتابع قوله : إن القدرة المذهلة التى تملكها الشعوب البدائية على توجيه ذاتها فى الغابات والصحارى بتلك المهارة التى فقدتها الشعوب الأكثر تحضرا . . . هذه القدرة تشهد بأن مثل تلك الأعمال الخارقة لا تكون مستطاعة إلا عندما لا يكون ثمة سبيل إلى التفكير التصورى . ولكنها من ناحية أخرى تؤدي أضرارا متنوعة تسهم فى ازدهار المدنية . . . إن الطفل حديث الولادة بمجرد أنه لم يصبح بعد واعيا لاستخدام التصورات يكاد ألا يكون آدميا ، ولكنه ، لأنه إنسان ، له بالطبع الإمكانات العضوية لأن يتلقى بواسطة التربية ثقافة تمكنه أن يحتل مكانه فى بعض مجتمعات الإنسان .

هذا ، وهناك أبحاث لدراسة الخصائص البيولوجية لأمة من الأمم - كما أن هناك أبحاثا لدراسة التقاليد الاجتماعية والروحية لتلك الأمة - وهناك اتفاق بأن هذه الخصائص البيولوجية مستقلة عن الخصائص الروحية . أما الصفات الإنسانية فهى تقتصر على الوراثة الجسدية . ويمكننا أن نقول بحق : إن الثقافات البشرية المختلفة تنتم ليا بينها ، ونحن نعلم أن اتصالا وثيقا - إن كثيرا أو قليلا - بين المجتمعات الإنسانية المختلفة يمكن أن يؤدي إلى التحام تدريجى للتقاليد تتولد عنه ثقافة جديدة تماما . ولهذا لسن بحاجة لأن نذكر بأهمية اختلاط الشعوب من طريق الهجرة أو السفر فى سياق تقدم المدنية الإنسانية ، ولعله من أعظم أمال الدراسات الإنسانية أن تسهم بواسطة معرفة متزايدة لتاريخ التقدم الثقافى فى عو الأفكار المبنية على التعصب والأهواء تدريجيا . فهذا هو الهدف المشترك للعلم بعامه . متى كان مقترنا بالقيم والمثل العليا .

كان نيلز بوهر قد ألف كتابا بعنوان « الفيزياء الذرية والمعرفة البشرية » نشره فى ١٩٥٧ - ترجمه سنة ١٩٧٤ الدكتور رمسيس شحاته وراجعه أ . د . محمد عبد المقصود النادى - امتلا الكتاب بأمنلة للخصائص التامة فى موضوعات متنوعة . . بعد أن غض النظر عن وجود التطابق التام فى التشبيه بين الموضوعات الذرية وبين هذه الموضوعات المتنوعة .

ففى النظر إلى ظواهر الحياة يسهل - جدا - القيام بتجارب تدور حول الظواهر الكبيرة ، ولكن يصعب - جدا - القيام بتجارب تدور حول الظواهر الصغيرة جدا ، أو المتناهية الصغر التى تشبه تلك التى تخضع لكم الفعل ، . . فالجزيئات الحيوية وما تحتوى من كروموسومات وناسلات (أى جينات) . وتفاعلاتها فى الانقسام أو التوالد ، وما يتبع من شئون وراثية ، إنما تخضع لما تخضع له الذرة تحت الطاقات المنخفضة ، ولا سبيل أمام الظواهر المتوقعة فى المجال المتناهى الصغر إلا إلى إبقاء أسرار الكائن الحى خافية ، فهناك فارق بين بالفعل بين الأوجه الخاصة بالحياة كحفظ الذات والتوالد للأفراد من ناحية ، والوجه التجريبي الذى يستوجه - من ناحية أخرى - التحليل الفيزيائى . فنقول إذن : إن بين الظواهر الكبيرة ، والظواهر المتناهية فى الصغر تماما . . أى صلة تامة .

وفى النظر إلى العقل والغريزة . لابد أن ترجع أولا للشرح الذى أعطاه الفيلسوف هنرى برجسون^(١) ، فقد قال : إن كل غريزة عديدة بالذات تختلط بالعقل ، كما أن كل عقل واقعى يمزج بالغريزة - ولا يمكن تعريف كل منها تعريفا صارما فهنا ميلان وليس شيئين ناسى التكوين - وإذا لم ننظر إلا إلى الحالات القصوى التى تشهد فيها الانتصار التام للعقل والغريزة وجدنا فارقا جوهريا . فالغريزة الكاملة هى قدرة كاملة على استخدام الأدوات العضوية ، بل على إنشائها . أما العقل الكامل فهو القدرة على صنع الأدوات غير

جعلت الصورتين الجسمية والموجية تتم إحداها الأخرى ، ولأن الإلكترون طبقا للأسلوب العادى فى نظرتنا للأشياء إما أن يكون جسيما وإما أن يكون موجة . . ولا يمكن أن يكون جامعا لها فى وقت واحد . فهنا تظهر مشكلة انقسام الظواهر ، لكن نظرية الكم قد جاءت فجعلت الطبيعة الموجية مبنية على عدم انقسامية الظواهر . . أو عدم انقسامية حالة الكم : ففى حالة الكم لا يكون الإلكترون جسيما ولا موجة بالمعنى القديم ، ففى حالة ما تكون الطاقة منخفضة يكون الإلكترون كائنا قائما بذاته ، له نموذج وشكل متفقان مع الحركة الموجية ، وأية محاولة للنظر إلى تركيبه التفصيل بالشاهدة المباشرة سوف تؤدي إلى هدمه . فذلك أن أدوات المشاهدة سوف تفرغ كمية كبيرة من الطاقة لا تستمر معها ظروف الطاقة المنخفضة (التى تظهر فيها الموجات ولها الأطياف التى يعرف بها كل عنصر) . ولكن عند بلوغ الطاقات العالية (بالطرق الخاصة) يمكننا أن نتنبأ عن وجود الإلكترونات كجسيمات تدور حول النواة كما تدور الكواكب حول الشمس .

لذلك ، فإن نيلز بوهر يصف الذرة بكونها حالة كم شبيهة بالموجة . . وبأن لها نظاما كوكبيا من جهة أخرى . . فهنا وصفان متامان ، كل منهما صحيح ولكنها يطبقان فى ظروف مختلفة .

كنت أدرس وأراجع بعض الخصائص فى الفيزياء الحديثة المعاصرة . وأهمها النظرية الموجية وميكانيكا الكم - واختلافها عن الميكانيكا الكلاسيكية - لنيوتن - واختلافها عن النظرية الذرية التى كانت تتبع التفسيرات الكوكبية (دوران الإلكترونات حول نواة الذرة كما تدور الكواكب حول الشمس) .

جاء « نيلز بوهر » ونسر تلك التجارب التى أوضحت أن الضوء يجمع إلى كونه جسيمات - Particles - أنه - أيضا - موجات Waves

بعض التجارب تتراعى للرأى أن الضوء فى صورة جسيمات (أو دقائق) وبعض التجارب الأخرى تبين أن الضوء على شكل موجات أو تموجات . وحتى الجسيمات الكهربية كالإلكترونات . . . لها طبيعة جسيمية . كما أن لها طبيعة موجية . ولكن العلماء لم يمكنهم أن يثبتوا ظهور الطبيعتين فى آن واحد وجاء « نيلز بوهر » ولمس هذه الخصيصة التى تجتمع فيها الصفتان . . بما سماه بالتامة Complementarity

إن الجسيمية نظرية صحيحة . . وبناء على صحتها تظهر التجارب التى توضح طبيعة الجسيمات والموجية أو التموجية نظرية صحيحة وبناء على صحتها تظهر التجارب الموضحة لطبيعة التموجات .

ونظرية الكم^(٢) Quantum Theory التى وضعتها العالم ماكس بلانك - قد



لا أريد ان أبدو مسرفا في الثناء على هذا الكتاب - ولو أنه يستحق كل ثناء - فإن الثناء على مثل مترجميه من مثل في مظلنة المجاملة أو على الأقل شبهة الرغبة في رد الجميل . ذلك ان الدكتور مجدى وهبه هو أستاذى الذى أعددت تحت إشرافه رسالتى للدكتوراه ، وهو شيوخى - بالمعنى القديم لهذه الكلمة - الذى قرأت عليه تشوسر منذ عشرين عاما في كلية آداب القاهرة ، ومن خلاله عرفت شعر القرن السادس عشر والسابع عشر والثامن عشر في انجلترا . والدكتور عبد الحميد يونس - وإن لم أتعلم له مباشرة - أستاذ جليل أكن لكتاباته في النقد الأدبي وفي علم المأثورات الشعبية على السواء كل إكبار ، وأعد كتابه عن الأصول الفنية للنقد الأدبي ، وترجماته عن الانجليزية ، من خير الأعمال في بابها . لكنى أيضا لا أريد أن أبخس هذا الكتاب حقه ، ولا أريد ان أكون واحدا ممن ينطبق عليهم قول قاسم أمين : عرفت قضاياء حكموا بالظلم ليشتروا بين الناس بالعدل والأقل إذن - دون موارد - ان هذه الترجمة عمل كبير يؤرخ به ، وانها عمل باق على الزمن .



حكايات كانتربرى

د. ماهر شفيق فريد

من الشائع ان تتعالى الشكاوى في هذه الأيام من انحصار مد الترجمة . والشكوى صحيحة ، ولكنها لا يجب ان تنسينا ان السنوات الأخيرة قد شهدت على الأقل ثلاث ترجمات عظيمة : ترجمة الدكتور طه محمود طه لرواية جويس « بوليسيز » ، ترجمة الدكتور محمد عنان للكتابين الأولين من ملحمة ملتنى « الفردوس المفقود » (والكتب الأربعة التالية الآن في مطابع الهيئة التى تصدر هذه المجلة) : ثم هذه الترجمة التى قام بها الدكتور مجدى وهبه والدكتور عبد الحميد يونس .

إن تشوسر الذى وقع عليه اختيار المترجمين علامة على طريق الأدب الأوربي . إنه أبو الشعر الانجليزي ، يثر الانجليزية الذى لم يعرف التلوث ، هنا وفرة الله - كما قيل عنه - لفرط غناه وثرائه . ومكانه في الأدب

راسخ بعملين على الأقل : « حكايات كانتربرى » وقصيدة « ترويلوس وكريسيدا » . وتأثيره ممتد من عصره إلى عصرنا ، يخترق العصور والأماكن واللغات . هناك ، مثلا مجموعة كاملة من الشعراء تعرف باسم التشوسريين اسكتلنديه ، ظهرت في القرنين الخامس عشر والسادس عشر ، وصمت رجالا من طبقة هنريسون ، ودنيار ، وجافين دوجلاس ، وجيمز الأول ملك اسكتلندا . « حكايات كانتربرى » شعر قصصى لا يخلو من غنائية ولا من درامية . إنه يطوع اللفظ لرسم معالم عصر ، وللغوص على أعماق الشخصيات المقدمة . هذا هو منطق كل أدب عظيم : وهى باختصار ، درس للمترجمين : درس في سعة العلم ، والإحاطة بالمؤلف والعصر ، ومعايشة النص من الداخل ، والوعى بالسياق التاريخي والاجتماعي والثقافي . ولكن هذا لا ينفى ان لى عسدا من الملاحظات على الترجمة ، أقدمها من موقع المتعلم المجتهد الذى لا يطمع في أن يسامت أساتذته علما ولا فكرا ، ولكنه لا يتردد . رغم ذلك - في الجهر بما يبدو له صوابا .

ملحوظتى الأولى في الواقع أدین بها الصديق ففى حديث عارض بيننا عن مقدمة الترجمة لاحظ انها تكاد تنقسم إلى جزئين منفصلين لارابطة بينهما : جزء عن تشوسر وعصره ، وجزء عن التراث الشعبى العربى في « حكايات كانتربرى » . أعتقد ان هذا صحيح ،

وأرجح ان كاتب الجزء الأول هو الدكتور وهبه ، وكاتب الجزء الثانى هو الدكتور يونس . وكان الأجدر بها ان يحاولا تحقيق نوع من اللقاء بين هاتين الجديلتين ، بدلا من أن تظلا متوازيتين لا تلتقيان .

الاحظ أيضا في المقدمة ان الدكتور مجدى يذكر - مشكورا - ان هناك « ترجمة للتوزيع الخاص قام بها الأستاذ ماهر شفيق فريد لحكاية رئيسة الدير » . ربما كانت هذه العبارة المقتضبة بحاجة إلى شيء من الشرح ، وشيء من التحرير أو التصويب . فأنا فعلا ترجمت حكاية رئيسة الدير ولكنى نشرتها في مجلة « المجلة » (عدد أغسطس ١٩٦٤) . أما ترجمة التوزيع الخاص فهى عبارة عن كتاب عنوانه « دراسات في الأدب الانجليزي » طبعته على الاستئصال في طبعة محدودة من مائة نسخة وضمنت ترجمة لجزء من فاتحة « حكايات كانتربرى » وليس لحكاية رئيسة الدير .

هذه ملاحظات على المقدمة أما النص ذاته فالأخطأ عليه :

أولا - كثرة الأخطاء المطبعية وهو ما يجب ان يخلو منه عمل جليل كهذا .

ثانيا - اسم تشوسر الأول يرسم في بعض المواضع : جيفزى وفي مواضع أخرى : جيوفرى كما يكتب . وعندى انه يجب توحيد رسم الاسم بصيغة : جيفرى ، إذ يجب أن ترسم أسماء الأعلام كما تنطق .

حكايات من القاهرة

عبد المنعم شمس

رسائل عشاق ، ولعله كان يقلد نفسه في أناقة زيه ، فجعل الأناقة طابعا لكتبه المطبوعة . . ولعله كان يهتدى بطريقة (أحمد الصاوي محمد) صاحب (مجلتي) هروس المجلات في تلك الأيام جمالا وأناقة وشيكة . عندما كانت مجلة (المقتطف) كتيبة واجهة وكأما فيلسوف رث الثياب منكوش الشعر . لم يعرف الموسى طريقة إلى ذقنه ، ولكنه ينطق بالحكمة . . وعندما كانت مجلة (الهلل) متواضعة تواضع الأدباء الفقراء الذين يكتبون روائع القصص والشعر بخط جميل على ورق ناه رخيم .

وكان (أحمد الصاوي محمد) سباقا إلى طباعة الكتب الأنيقة أيضا ذات الورق الفاخر والأغلفة الوردية . . وقد تبعه (حسين عفيف) في طريقته عندما طبع دواوين شعره المنشور .

ثم أصبح هذا الشعر المنشور أو النثر المشهور موضعا للعصر ، وامتلات به كرامات الصبيان والبنات من المراهقين والمراهقات الذين كسروا عمود الشعر في سبيل الهوى الغلاب ، والعشق الجامح .

كل ولد يحب يتأ يكتب لها هذا الكلام . . وكل فتاة تحب غلاما تكتب له هذا الكلام . . حتى اختلط الأمر . . وأصبح قضية أدبية قبل قضية الشعر الحديث .

وذاث يوم غضب الدكتور عبد الوهاب عزام غضبا شديدا ، وأخذته النخوة العربية ، واعتقد أن الشعر العربي يتهده الخطر ، وأن المثني صديقه الصدوق يستصرخه من قبره لينتقد ديوان العرب الذي هو الشعر من هذا الرجل الذي اسمه : حسين عفيف .

وقرر الدكتور عبد الوهاب عزام أن يتولى بنفسه تدريس علم العروض والقوافي في كلية الآداب بجامعة القاهرة . . وهذا أضعف الإيمان .

ولكن عمود الشعر كان قد انكسر . . ووضعت بقاياها داخل هذا الغلاف الوردى الأنيق الذي صنعه حسين عفيف من ورق هش مزقته الأيام . . وأحالت لون الورد إلى لون التراب . . فوق رف مكتبة علاها الغبار . . غبار الزمن . ●

شهدت شوارع وسط القاهرة في الأربعينيات رجلا أنيقا شديدا الأناقة ، مهندم الثياب ، حليق الذقن في دقة بارعة ، لامع الشعر يكاد يصفه شعرة شعرة لا خصلة خصلة .

وكننت تراه في غالب الأحيان مرتديا بدلة سوداء ، متقنة التفصيل ، لم تبعد عنها المكواة إلا منذ لحظات . . ولعل صاحبها كان يحرص على الحياة واقفا ، فلا يجلس على كرسى ، ولا يستريح مسترخيا فوق أريكة . . فلم يره أحد إلا ماشيا في الشوارع بخطوات بين السريعة والبطيئة ، وقد حمل كتبه وصحفه ومجلاته تحت أبسطه ، لا يتوقف عند منعطف طريق ، ولا يتريث في مشيته لسبب من الأسباب ، وقد ساعدته الشوارع والأرصنة في وسط المدينة على هذه الحركة الأوتوماتيكية المندفعة ، فلم يكن فيها زحام ولا مطبات ولا عقبات .

كان هذا الرجل الأنيق يسير نحو غابة مجهولة . . لا أحد يعلم إلى أين ذهب وإلى أين يريد أن يذهب . . وقد تراه في الشارع ساعة الظهيرة في عز الصيف . وقد تشاهده ساعة العصر أو ساعة الغروب في أي شارع ، ثم تعود إلى هذا الشارع فتراه مرة أخرى وقد عاد من حيث بدأ رحلته .

أمره عجيب . .

هل كان يبحث عن شيء مجهول أو شيء مفقود . . وهل كان هذا الشيء تائها في شوارع وسط القاهرة ؟

كان حسين عفيف المحامي مثل المنادى الصامت الذي يبحث عن طفل مفقود . . ولكن المنادى في ذلك الزمان كان يعمل جرميا ، وكان يصبح بالناس : ولد تايه يا أولاد الحلال ، وحلاوته نص ريال .

واقترن اسم حسين عفيف في تلك الأيام بشيء جديد ظهر في الحياة الأدبية اسمه : الشعر المنشور .

وكان حسين عفيف يطبع هذا الشعر المنشور في كتب أنيقة جدا . . ورق فاخر وأغلفة وردية كأنها



ثالثا - فيما يختص بتعريب أسماء بعض الأعلام أريد أن أذكر مايلي :

ص ٢٣٨ : أوكليدس : اسمه بالعربية اقليدس .
● كتاب الماجستي في الفلك يسمى بالعربية : الماجسطي بالطاء لا التاء .

ص ٤٠٢ : أدوناتوس زوج الزباء أوزنوبيا ملكة تدمر هو بالعربية : أذينة .

ص ٩٥ و ص ٤١١ : هريزوس الثرى ملك ليديا هو بالعربية : قارون .

رابعا - في ص ٢٤٧ ترد عبارة « لا استطيع ان أفرز الحب من الردة » . وهذه في ظني - ترجمة للتعبير الانجليزي to separate the wheat from the chaff والواقع ان هذه العبارة ترد في الانجيل أو العهد الجديد ، وتزججتها هناك « يفصل الحنطة عن الزوان » ، إن شاء المترجمان الالتزام بالترجمة السابقة ، وإن كان لها - بطبيعة الحال - ان يعيدا ترجمة العبارة بما يروقها .

ملحوظتي الأخيرة تتعلق بوجود عدد من الأخطاء اللغوية هي :

ص ٦٥ ملفتا للأناظر : صوابها لافتا للأناظر .

ص ١٩٠ : إذا كان فرو القطعة أملسا ناعيا : صوابها أملس بدون الألف .

ص ١٩١ : لقد منحت الله نحن النساء مواهب ثلاث بالفطرة : صوابها ثلاثا .

ص ١٩٤ : كنت امرأة لطيفة بشوشة : صوابها : بشوشا ، رغم ان امرأة مؤنث .

ص ٢٣١ : إن الطهارة والصوم اللذين بهما نحن الرهبان الجوالين يجعلون المسيح : صوابها يجعلان .

ص ٢٩٥ : لم ينفذ صبرها : صوابها لم ينفذ بالذال لا الذال .

ص ٣٥٥ : كلما ارتفع شأنه ، كلما اعتبر منبوذا . الصواب حذف كلما الثانية .

ص ٤٢٠ : إن مكونات المستمع الطيب متوفرة لدى : صوابها متوفرة . نحن نقول : يتوفر على العمل مثلا .

ص ٤٨٧ : يا سيدى القسيس أنت قمصا أم قسا ؟ صوابها : أنت قمص أم قس ، إذ لا وجه للنصب هنا .

ص ٤٩٠ : العبارات عظيمة على الفهم : صوابها المستعصية أو العصية على الفهم .

ص ٤٩١ : وبتحكم تشوسر من هذا الأسلوب : صوابها : يتحكم بهذا الأسلوب . فيها عدا هذه المفردات - وبعضها قد يرد إلى أخطاء الطباعة ، كما أن البعض الآخر من قبيل المختلف في شأنه وليس بالخطأ القاطع على كل الأقوال - ليس لدى سوى الشاء على عويبة الدكتور وهبة والدكتور يونس ، وقد رتبها على الإبانة دون معاملة أو ابتدال ●



يشكو المهتمون باللغة العربية من شيوع اللحن والخطأ اللغوي على ألسنة الكثيرين من المشتغلين بالأدب والإعلام بصفة خاصة . ويبدو أن هذه المشكلة ليست جديدة طارئة ، فقد رصد الجاحظ في كتابه «البيان والتبيين» باباً للحن الخاصة من العلماء والأمرء ، ولكنه لم يتناول الظاهرة بالعنف الذي نتاولها به اليوم ، فلم تكن في أيامه تمثل خطراً على اللغة مثلما هي اليوم . وهذه مختارات من هذا الباب تعرض بالأسلوب الجاحظي نماذج للحن الذي كان شائعاً في عصره أو قبله .

وقال عمر : تعلموا النحو كما تعلمون السنن والفرائض .

قال رجل للحسن : يا أبا سعيد . فقال : كسب الدوانيق شغلك عن أن تقول يا أبا سعيد ؟ قالوا : وأول لحن سمع بالبادية : هذه عصاتي . وأول لحن سمع بالعراق : حى على الفلاح .

ومن اللحنين البلاء خالد بن عبد الله القسري ، وخالد بن صفوان الأهمشي ، وعيسى بن المدور .

وقال بعض النساك : أحرينا في كلامنا فما نلحن حرفاً ، ولحننا في أعماقنا فما نعرّب حرفاً .

وكان هشيم يقول : حدثنا يونس عن الحسن . يقولها بفتح الياء وكسر النون . وكان عبد الأعلى ابن عبد الله السلمي يقول : فأخذه فصرعه فذهبه فأكله . بكسر هذا أجمع .

وكان مهدي بن مهلهل يقول : حدثنا هشام . مجزومة ، ثم يقول : ابن . ويجزمه ، ثم يقول : حسان . ويجزمه . لأنه حين لم يكن نحويّاً رأى أن السلامة في الوقف .

قال خلف : قلت لأعرابي : ألقى عليك بيتاً ساكتاً ؟ قال : على نفسك فألقه .

وقال أبو الفضل العنبري لعلي بن بشير ، إن التقطت كتاباً من الطريق فأثبت أن فيه شعراً ، أفرطه حتى آتيتك به ؟ قال : نعم إن كان مقيداً . قال : والله ما أدرى أمقيد هو أم مغلول .

وقال بعضهم : ارتفع إلى زياد رجل وأخوه في ميراث ، فقال : إن أبونا مات وإن أخينا وثب على مال أبانا فأكله ، فقال زياد : الذي أضعت من لسانك ، أضر عليك بما أضعت من مالك .

قال أبو عبيدة : أرسل ابن لعجل بن لجيم فرساً له في حلبة فجاء سابقاً ، فقال لأبيه : يا أبت بأي شيء أسميه ؟ فقال : افقأ إحدى عينيه وسمه الأعور ●

باب الحسن

تصناً ؟ يريد من لدن دعوتك إلى أن أجبتني ما كنت تصنع .

وقال الأصمعي : خاصم عيسى بن عمر النحوي الثقفي رجلاً إلى بلال بن أبي بردة ، فجعل عيسى يشبع الإعراب وجعل الرجل ينظر إليه ، فقال له بلال : لأن يذهب بعض حق هذا أحب إليه من ترك الإعراب ، فلا تتشاغل واقصد بحجتك .

وقدّم رجل من النحويين رجلاً إلى السلطان في دين له عليه فقال : أصليح الله الأمير ، لي عليه درهمان . قال خصمه : لا والله أيها الأمير ، إن هي إلا ثلاثة دراهم ، لكنه لظهور الإعراب ترك من حقه درهماً .

قال : خاصم رجل إلى الشعبي أو إلى شريح رجلاً فقال : إن هذا باعني غلاماً فصيحاً صبيحاً ، قال : هذا محمد بن عمر بن عطاردة بن حاجب زارة .

وقال مسلمة بن عبد الملك : إن لأحب أن أسأل هذا الشيخ ، يعني عمرو بن مسلم ، فما يمتنعني منه إلا لحنه .

قال أبو الحسن : أوفد زياد عبيد الله بن زياد إلى معاوية فنكتب إليه معاوية : إن ابنك كما وصفت ولكن قوم من لسانه . وكانت في عبيد الله لكنة لأنه كان قد نشأ بالأساورة مع أمه مرجانة ، وكان زياد قد تزوجها من شيرويه الأساوري ، وكان قد قال مرة : افتحوا سيوفكم . يريد : سلّوا سيوفكم . فقال يزيد بن مفرغ :

ويوم فتحت سيفك من بعيد أضمت وكل أمرك للضياع

وقال يوسف بن خالد التميمي لعمر بن عبيد : ما تقول في دجاجة ذبحت من قفاها ؟ قال له عمرو : أحسين . قال : من قفاؤها . قال : أحسين . قال : من قفاها . قال له : من عناك هذا ؟ قل : من قفاها واسترح .

وقال مسلم بن سلام : حدثني أبان بن عثمان قال : كان زياد النبطي شديد الكنة وكان نحويّاً ، قال : وكان بخيلاً ، دعا غلامه ثلاثاً فلما أجابه قال : فمن لدن دأوتك فقلت لي إلى أن أجبتني ما كنت

عما نويل سويد نبرج ، عالم فيلسوف صوفي من السويد . ولد عام ١٦٨٨ م وتوفي عام ١٧٧٢ م . درس وكتب في الطب والكيمياء والفلك والرياضيات ، وعلم النفس والفلسفة ، لكن تراثه الروحي في ميادين الدين واللاهوت والتصوف كان أكثر غزارة ، كما كان آخر مراحل فكره وحياته الخصبة . ومن أشهر مباحثه ما كتبه عن السماء وأسرارها ، وعن الفردوس والجحيم ، وعن حكمة الحب الإلهي ، وجوهر الحكمة الإلهية والعناية الإلهية .

والنص الذي نقدمه له بعنوان : الله هو عين الحب والحكمة . وهو لا يعرض لها من حيث الإيالة عن ما هيتهما في ذاتهما وحقيقتهما وطبيعتهما فحسب ، بل لأنها أيضا مبدآن أصليان للخلق ، ولما في العالم العلوي والسموي من حقائق علمية ، ورفائق روحية ، وظواهر مادية أيضا .

الله عين الحب والحكمة

في الفلسفة

... إذا أنت ألمت إلما عقلياً ، بكل الأشياء التي تعرف ، واستقصيت في شيء من التسامي بالنفس ، ما عسى أن يكون متعلقاً بها جميعاً على حد سواء ، فلا بد لك من أن تخلص إلى أن الله هو الحب والحكمة . ومن حيث أن هذين الاثنين هما قوام كل شيء في حياة الإنسان . فإن كل شيء ، سواء كان مديناً أو أخلاقياً أو روحياً متعلقاً بالإنسان ، يتوقف على هذين الاثنين ولا يستطيع أن يوجد منفصلاً عنهما . وكذلك هو الشأن في كل شيء يتعلق بحياة الإنسان المركب ، الذي قيل عنه إنه جماعة كبيرة أو صغيرة ، أو مملكة ، أو دولة ، أو ذيراً ، أو فردوساً ملائكياً . فانتزع الحب والحكمة منها ، ثم انظر : هل لها وجود حقيقي ، نجدهما بعيداً عن هذين باعتبارهما أصليين لها ، ليست شيئاً : وليس من أحد يستطيع أن ينكر أن للحب والحكمة وجوداً مشتركاً في ذات الله ؛ لأن الله يحب الناس جميعاً بمقتضى حبه ، ويرشدهم ، بمقتضى حكمته . كذلك الكون المخلوق ، فهو من حيث النظام والترتيب ، مُقَمَّم بالحكمة التي تنبثق من الحب ، حتى إنك لتقول : إن كل شيء فيه هي الحكمة عينها متجلية في نظام متسق ، لأن كثرة محتوياته التي لا تعد ، قد وضعت على ترتيب ، فهو من الكمال ، بحيث لو تعاقبت أو تساوقت ، وأخذت مجتمعة ، لكان منها كل واحد . وهذا هو السبب الوحيد الذي من أجله ، يمكنها أن تتماسك معاً ، وأن تبقى محافظة عليها إلى الأبد .

ومن حيث إن الذات الإلهية عينها هي الحب والحكمة ، فلذلك كان للإنسان ملكتان قابلتان للحياة ، يحصل من إحداها على عقله ، ومن الأخرى على إرادته . والملكة التي تحصل منها الإرادة تستمد كل شيء من فيض الحب الإلهي . وتكون أحد من الناس ليسن حكيمًا حقاً ، ولا محباً حقاً ، لا يجعله خلواً من هاتين الملكتين ، بل هو عائق لهما ، عن أن تعمل

عملهما ، وليس العقل والإرادة جوهريين هامين ، ولو أنها ما يزالان يسميان كذلك . ومع هذا فإن هاتين الملكتين لو انتزعتا ، لتداعي كل ما هو إنساني . ومن هذا يتبين في وضوح أن الإلهي يلزم الإنسان في هاتين الملكتين ، اللتين تمكنانه من أن يصطنع الحكمة والحب . أما أن تلك القوى توجد في كل إنسان ، ولو أنه قد لا يصطنعها كما ينبغي ، فذلك ما قد علمتني التجارب الكثيرة .

ومن حيث إن الذات الإلهية هي عين الحب والحكمة ، فذلك كان لكل الأشياء في الكون صلتها بالخير والحق ، إذ أن كل ما يصدر عن الحب يسمى خيراً ، وكل ما يصدر عن الحكمة يسمى حقاً . ومن حيث إن الذات الإلهية هي عين الحب والحكمة ، فلذلك استمد الكون ، وكل شيء فيه ، حياً أو غير حياً ، قوامه من الحرارة والضوء . ذلك لأن الحرارة تقابل الحب ، والضوء يقابل الحكمة . ومن ثم كانت الحرارة الروحية هي الحب ، وكان الضوء الروحي هو الحكمة . كذلك . كانت كل عواطف الإنسان وأفكاره ، مُنبِعثَة من المحبة الإلهية والحكمة الإلهية . فالعواطف تنبعث من الحب الإلهي ، والأفكار تنبعث من الحكمة الإلهية . وكل جزئية من جزئيات حياة الإنسان ، ليست شيئاً إلا عاطفة وفكرة . لأن هذين الاثنين ، هما ، كما كانا ، المصدران اللذان تصدر عنهما حياته كلها ، وكل مُتَمِّع حياته ولذاتها ، إنما تستمد منها . فالمتع تنشأ من حبه الذي استثير ، واللذات تنشأ من الفكر ، الذي حصل من التفكير . أما وإن الإنسان قد خلق قابلاً للحياة ، فإنه يقبلها بقدر حبه لله ، وإنه يحكم هذا الحب حكيم . كذلك على قدر ما يجد من البهجة فيما يرد من الله ، وعلى قدر ما يفكر تحت سلطان تلك العاطفة ، فقد ترتب على هذا أن الذات الإلهية ، التي هي الذات الخالقة ، هي الحب والحكمة الإلهيان . ●

حول المهرجان المسرحي للفرق القومية مسرح الموروث الشعبي بين الصياغة والمادة التراثية

حسن عطية



منذ مسيرة الثورة مع
أواخر الخمسينيات ،
وأوائل الستينيات ،
بدأت المسيرة الصحيحة
واجادة نحو مسرح يعبر عن جماهيرنا
الشعبية بأساليبها ، وكان مسرح الثقافة
الجماهيرية هو أبرز توجهات المسيرة
الجديدة ، وقد بلور حركته الجديدة هذه
في أول مهرجان مسرحي ضخم على
مسرح الأزبكية في مارس ١٩٧٠ ، بعد
مهرجانات ثلاثة سابقة ، انصهرت على
فرق المحالطات في ١٩٦٤ (القاهرة)
اشتركت فيه خمس محافظات قدمت ثمانية
عروض ، ثم ١٩٦٦ (القاهرة)
اشتركت فيه اثنا عشرة محافظة ، قدمت
اثنى عشر عرضاً مسرحياً وراقصاً ، ثم
١٩٦٨ (الإسكندرية) واشتركت فيه
ثلاث عشرة محافظة ، قدمت سبعة عشر
عرضاً ، وأخيراً مهرجان القاهرة ١٩٧٠
والذي اشتركت فيه عشر فرق مختارة من
خمس عشر عرضاً قدمت في مهرجانين
أوليين بكفر الشيخ وسوهاج ، وما بين
مهرجان القاهرة ٧٠ ، الذي اقتصر على
فرق القصور ، واعتمد على نصوص
ومخرجين قاهريين مثل : ميخائيل

رومان ، ومصطفى محمود ، ويوسف
إدريس ، ومحمود دياب ، ونجيب
سرور ، وأيضاً حسين جمعه ، وماهر عبد
الحميد ، ورأفت الدويرى ، وممدوح
طنطاوى ، وعبد الغفار عوده
وغيرهم . . . وبين مهرجانات القاهرة
٨٥ ، التي طرحت علينا ثلاثة أشكال من
الفرق : قومية ، وقصور ، وبيوت ،
فضلاً عن شعبة قروية بالفرقة النموذجية
القاهرية ، كما أفرخت لنا العديد من
الكتاب والمخرجين ومصممي الديكور
والملابس والشعراء والموسيقيين
المحليين .

فبذبة المفهوم

عبر هذه المسيرة الخاصة بمسرح الثقافة
الجماهيرية - خمس عشرة سنة - غير مجتة
الجذور عما سبقها ، تذبذب مفهوم
(المسرح الشعبي) أو المسرح المعتمد على
المأثور الشعبي ، ما بين الدعوة القومية ،
والاهتمام الشخصي ، والمتغيرات
المحيطة ، وتكشف المهرجانات الحالية
عن ذلك التذبذب الحاد ، والذي يمكن
رصد مؤشرات الأولوية ونحن نقيم في
البداية مهرجان الفرق القومية على النحو
التالى :-



في الفرق القومية إلى متوسط عشرة آلاف
جنيه حتى ليلة العرض الأولى ، مما يعنى
ديكوراً ضخماً فنياً يصعب نقله ،
وملابس من أرقى الأقمشة ، وأعداداً
ضخمة من الممثلين ، وأجهزة إضاءة
مبهمة كالألوان فيلوت والفلاش ، وجيش
من الموسيقيين لأحاجة إليه ، ثم نصل في
النهاية إلى أن تعجز الفرقة القومية
بعرضها هذا عن تقديم ليالى العرض
الثلاثين المحددة لها داخل قصر ثقافة
المدينة ، لاستنفادها لجمهورها سريعاً ،
وعدم قدرتها على التنقل إلى بقية مواقع
المحافظة ، لعدم وجود خشبة مسرح
تستطيع استيعاب ذلك العرض الضخم
من جهة ، وعدم تألفه مع جماهير الأقاليم
والقرى من جهة أخرى .

●● وأخيراً أدت سيطرة الخشبة
التقليدية ، وغلبة الفهم العلمى للمسرح
بوجه عام ، وللمسرح الشعبى بوجه
خاص - مع بعض الاستثناءات - وغلبة
اتصال الاجتهادات المسرحية بين الفرق
وبعضها والمخرجين وبعضهم ، ولدى
المخرج ذاته ، مع سيطرة الفخامة
والضخامة ، وتصور جمال العرض في
شيكاته المادية ، أدى كل ذلك إلى عدم
بلورة صحيحة لمسرح المأثور الشعبى ،
والاكتفاء بالشعارات دون الفعل .
والتنظير القاصر واللاعنى قبل التطبيق
الواقعى ، مما أدى إلى نفثى اللاعقلانية
واللاستقبلية في غالبية هذا المسرح ،
والتي تدعونا بالفعل ، إذا أردنا جميعاً -
نقاداً ومبدعين - الخير لهذا المسرح ، أن
تقف وقفة حازمة وحادة معه ، فلم نجد
ثملك في الساحة سواء ، ومازلنا نؤكد أنه
وحده المناط به اليوم استمرارية الحركة
المسرحية العربية في مصر .

أشرنا في مقالنا السابق إلى عرضين
يعتمدان على نصين غربيين هما :
' سقوط الأتمة ' عن نص ' القصة
المزدوجة ' للدكتور بالى ، لفرقة
الإسكندرية القومية ، ومن تأليف
ساير وبياخو الإسبانى ١٤ يوليو ،
لرومان وولان الفرنسى وقدمته فرقة كفر
الشيخ القومية ، لتمثل العروض المعتمدة
على نصوص أجنبية نسبة ٢٠٪ من مجموع
العروض ، إلى جانبها قدمت خمس فرق
قومية خمسة عروض معتمدة على نصوص
مصرية تنحون نحو الموروث الشعبى شكلاً
ومادة ، مشكلة نسبة ٥٠٪ من العروض
المقدمة ، وتختلف فيما بينها بين الاعتماد
فقط على المادة التراثية موضوعة في قالب
مسرحى تقليدى وهى : ' يساعتر ' ،
ليسرى الجندى ، وه أدهم الشرقاوى ،
لنبيل فاضل ، أو تعتمد على تقديم النص
التقليدى في قالب يستفيد من إمكانيات

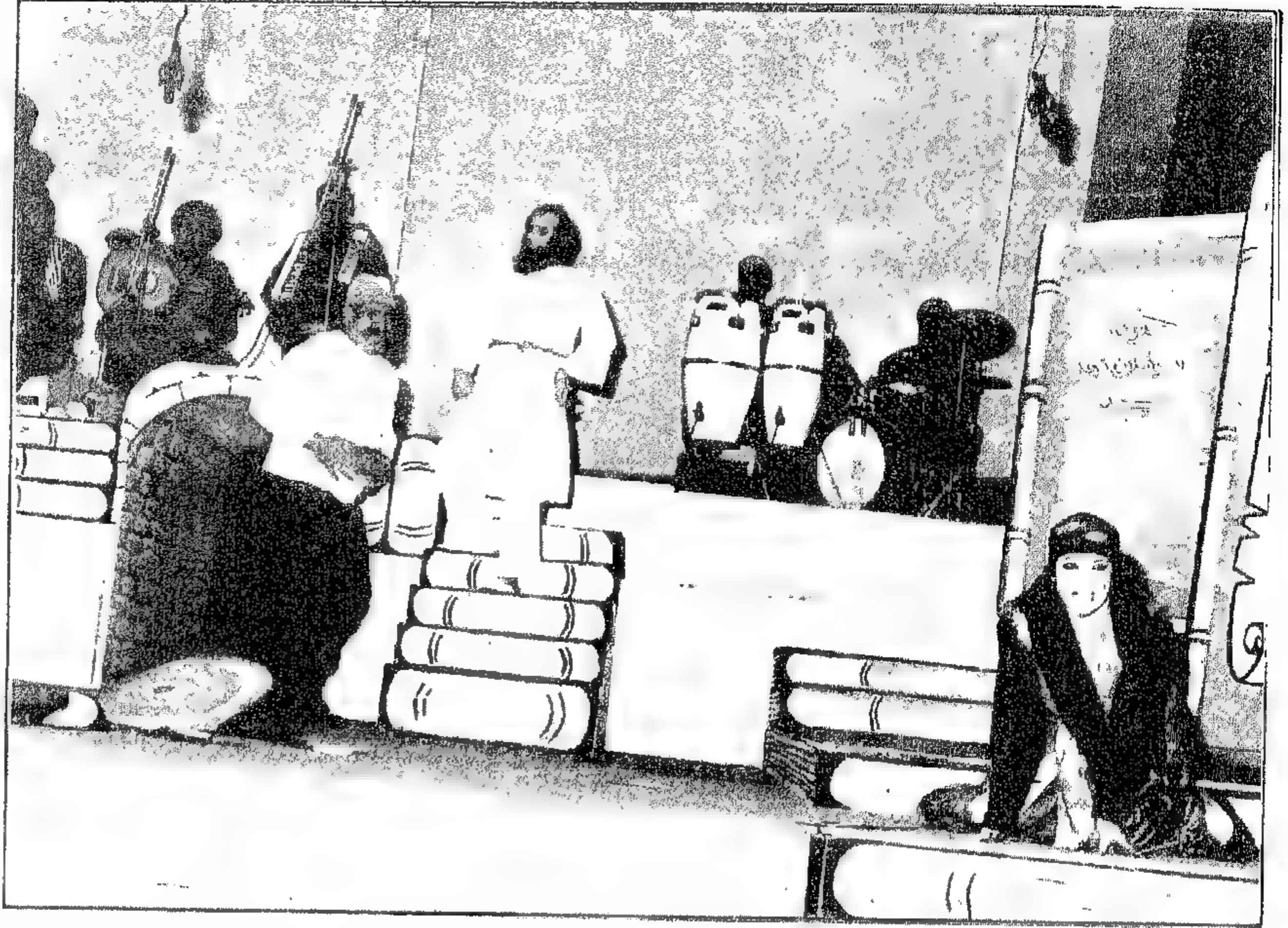
●● رغم الاجتهادات القليلة للخروج
عن النمط المعمارى الغربى للخشبة
التقليدية ، فمازال ذلك المسرح أسير
تقليدية ذلك البناء إلى الدرجة التي يسمى
معه التحويل خشبة مسرح السامر
المنشوخة إلى خشبة مغلقة ، وصياغة
الرؤية التأليفية والإخراجية والتشكيلية
داخل ذلك الصندوق المغلق ، مما يفرض
على مجموعة العرض أن تقدم رؤيتها
الإجمالية في حدود ما تطرحه وتحدده
جماليات ذلك النمط المعمارى المستورد ،
مما تصبح معه الأشكال الشعبية المستخدمة
مجرد ملصقات على جسد مغاير لها .

●● رغم جهد الثقافة الجماهيرية في
إنشاء بعض المسارح المفتوحة في البراجيل
(الجزيرة) والمائى (النوفية) استلهاما من
المصطبة والحلقة الشعبية ، لم تستخدم
تلك الأبنية المسرحية إلا بشكل نادر وغير
متصل في مسار أصيل ومتفاهم داخل ذلك
المسرح ، فكل اجتهادات ذلك المسرح
متجزئة ، وكل مجتهد هو رائد في
اجتهاده ، حتى ولو لم يقدم سوى تجربة
يتيمة بطنطن بها في كل مكان دونما
استكمال لما قدمه هو ، أو سبقه آخر في
ذات المضمار ، فهناك بالفعل غيبة لبلورة
جمعية لمفهوم المسرح المعتمد على الموروث
الشعبى ، فضلاً عن غيبة كافة المفاهيم
العملية للمسرح الملمعى أو التسجيلى
أو الشعائرى أو الواقعى أو التعبيرى ،
وقد اضرت الدعوة التي رفعتها الثقافة
الجماهيرية في أن الموهبة وحدها - دون
العلم - تصنع مسرحاً ، في مسيرة ذلك
المسرح الذى آل إليه اليوم حمل عبء
حركة الإبداع المسرحى في مصر
بأكملها .

●● رغم دعوة الجميع إلى المسرح
الشعبى ، البسيط ، الفقير ، القادر على
التنقل السريع بين جماهيرنا في القرى
والنجوع ، يقع ذلك المسرح في أسر نمط
الصياغة القاهرية (الشيك) بدعوى أن
مخرجى العاصمة ليسوا أفضل من مخرجى
الأقاليم !! فيصل إنتاج العرض الواحد

وحسام الأنصارى وحنفى محمود وعبد
العزيز محمود ، أضاع كل ذلك فى الخلط
بين نص تقليدى وصياغة تستهدف
اللافتلية . وعلى حين أخفق عرض
أسوان عن إعادة صياغة النص التقليدى
فى عرض شعبى ، رغم اعتماد هذا النص
على شخصية شعبية ، فإن عرض فرقة بنى
سويف تنجح فى إعادة صياغة نص
تقليدى البناء والمضمون فى عرض يعتمد على
الفرجة الشعبية ، دون إدعاء بأنه عرض
شعبى ، فتحقق بذلك منحة العين
والفكر ، وتطرح هموم اللحظة الراهنة
بوصى المخرج سمير حسنى وقدرته على
صياغة أدوات عرضه ، ومزج رؤيته
الإخراجية بالرؤية التشكيلية التى قدمتها
عابدة علام لمدينة تتحول بالزيف إلى مخ
متعدد الألوان ، وأن حكمة حزام لونى -
فكرى واحد ، ورغم ذلك النجاح
والذى حمل عبثه على المسرح فرقة جيدة
التكوين برز منها فتحي عبد الوهاب
وأمية فتحي وكرمة الحفناوى وكامل عبد
العزيز ، فإن النص المسرحى الذى كتبه
أو استلهمه مجدى الجلاد من نصروص
أخرى ، أبرزها نص صفوت شعلان
(المزداد) الذى قدمته لفرقة المسرح
المتحول ، وشارك المؤلف نفسه بالتمثيل
فيه [1] . لقد خلخل هذا النص المستلهم
من نص قريب الرؤية ، تلقى الجمهور
والنقاد له ، رغم جهد المخرج فى صياغة
سهرة مسرحية قادرة على التواصل مع
جمهورها البسيط تعليماً ، الثرى ثقافة
وقيمة ، تواصلًا لحق الرسالة المحمولة
إليه بوصى واقتدار .

يبقى لنا فى النهاية مسرحية (منين
أجيب ناس) لنجيب سرور ، والتى
قدمتها فرقة المنصورة القومية من إخراج
محمود حافظ الذى لم يقدم لنا ، لا شكلاً
شعبياً ، ولم يستطع أن يضع يده على
المضمون الشعبى - التصالى لنص نجيب
سرور ، مثلاً أضاع ماهر عبد الحميد أية
سمات شعبية كان يمكن له استخراجها
من نص سمير عبد الباقى (سيرة شحاته
سى اليزل) الذى قدمته فرقة القليوبية
القومية داخل ديكور تعبيرى لعبد الفتاح
العدوى ، قدم من خلاله صياغة تشكيلية
لفكرة (التراث) عبر مستويات من
(الكتب) الضخمة ، حملت فوقها فرقة
آلات غربية ، تشاقت بما تقدمه من
أغانى زاعقة ، غريبة الصياغة ، والتى
لحنها مصطفى كمال ، مع مادة النص
المسرحى وأسلوب كتابته ، مع
التصميمات الراقصة التى قدمها صلاح
عبد العال بفرقة القليوبية للفنون
الشعبية ، فلم نر سوى حركات راقصة
ليست لها أدنى علاقة بـ (الفنون
الشعبية) ●



عن مسألة هامة جداً نرجو للمخرج أن
يعيد النظر فيها ، وهى انطلاقة من تصور
(شكل) للعرض المسرحى - الشعبى ،
تم سعيه بعد ذلك لصب أية مسرحية
مكتوبة بأى نهج داخله ، فالصياغة
التقليدية للنص المسرحى ، لا يمكن أن
تحقق عرضاً شعبياً بمجرد إضافة الأغاني
والراوى وكسر الحائط الرابع ، والقضية
أكبر من هذا بكثير .

وعلى الطريق نفسه ، يلتقط فوزى
هنوزى نص نبيل فاضل (أدهم
الشرقاوى) ليقدمه من خلال فرقة أسوان
القومية ، وهو نص يعتمد على تقديم
شخصية الناصر الشعبى أدهم الشرقاوى
أيضاً فى نص تقليدى البناء ، وفى محاولة
للكشف عن البعد الاجتماعى لتعدد
أدهم الشرقاوى ضد جبروت النظام
الإقطاعى فيما قبل الثورة ، وقد سعى
المخرج - أيضاً - إلى الصاق الأغاني الشعبية
التي كتبها محمد هاشم رفاعى !! داخل
الديكور الذى صممه حسن فخر الدين
بأسلوب تجريدى مضافاً شجرة
(تعبيرية) وواجهة منزل (واقعية)
استخدم فيها الألومنيوم ، فضلاً عن
استخدام المخرج لأساليب تعبيرية ناجحة
كالخلم والفلاش باك ، ولكن بظل كل
ذلك خارج إطار الدعوة لمسرح شعبى ،
قدم لنا المخرج ذاته تجربة ناجحة فى العام
الماضى - معتمداً على فكرة الارتجال ، أما
هذا العام فقد أضاع مجهوده ومجهود فرقة
التمثيلية ومنهم عبد الشافى عبد الحميد

وقد عجز العرض المسرحى ، الذى
أخرجته رشدى إبراهيم لفرقة أسبوط
القومية ، عن التقاط عنصر الشجب
الدرامى لشخصية عترة ، وكشف زيف
تمرداها فكرى ، ولم تصل لنا كشاهدين
سوى بعض الإسقاطات المقحمة على
حركة البناء الدرامى للمسرحية ،
وبخاصة فى ملابس الشخصيات ، وفى
الإضافات الفنية أيضاً ، التى شنت
المعنى ، وتناقضت أحياناً بين ما تطرحه
المسرحية وبين ما يؤيد المخرج قوله ،
وبخاصة فى مسألة أن عترة باع قضيتيها ،
أية قضية تلك التى باعها عترة ، وهو عبر
العرض بأكمله يتحرك بلا قضية ، ومن
ثم تخلخل المعنى والعرض ذاته بين
توجهات يسرى الجندى ككاتب للنص ،
وفؤاد حجاج ككاتب لأغانى العرض والتى
صاغها لحناً أحمد خلف ، الذى استشرقا
خيراً به يوماً ما بجملة الموسيقى ذات
الطابع الخاص ، وحسه الدرامى ، ثم
لوجئنا به فى عروض هذا العام يتنكس
بمستواه (يكلفت) فيما يقدمه ، وتزداد
الخلخلة بوقوع العرض فى عدم التناغم
درامياً وفكرياً وجمالياً ، عبر الديكور
الذى صممه محمد الطيبى ، والملابس
التي يقال إن المخرج هو الذى قام
بتصميمها بنفسه !! والتوزيع غير الجيد
لأدوار المسرحية على مثلى الفرقة ،
فضاعت الإمكانيات التمثيلية لعبد النبى
فرغلى ومحمد مصطفى ، وآمال عبد النبى
وليل جمال ، ومصطفى فليح ، وهالة
السادات وغيرهم ، كما كشف العرض

الفرجة الشعبية مثل عرض « دنى
يامزيكا » للكاتب مجدى الجلاد وإخراج
سمير حسنى ، أو تجمع بين المادة الذاتية
والقالب ذى الإمكانيات الشعبية فى
عرضى : « منين أجيب ناس » لنجيب
سرور ، و« سيرة شحاته سى اليزل »
لسمير عبد الباقى .

يلتقط نص يسرى الجندى (باعتز)
شخصية ذلك الفارس المغوار ، الذى
صاغته العقلية العربية ليصبح بطلاً
(شعبياً) التمرد على واقع بفساد ،
والقادى على تحقيق المستحيل فى أزمنة
العجز عن تحقيق الممكن ، ويكشف
يسرى الجندى فى مسرحيته ذات البناء
التقليدى عن تلك الجسارة الفردية التى
يمكن بها عترة ، جسارة تدفع بصاحبها
إلى طريق تحقيق الحل لأزمته
الاجتماعية ، حلاً فردياً ، يصمد به من
طبقة العبد ، إلى طبقة السادة ، عشقا
للبيضاء عبلة ، يصمد بمفرده ، ولكنه
يتنكس لعدم فهمه لسر اللعبة
الاجتماعية ، وللفصل نضاله عن نضال
طبقة ، بل ولا استخدام السرقه -
للقوق - ليقدمها مهراً لمحبوبته عبله . . .
لقد قدم لنا النص عترة ثائراً بلا قضية
جمعية ، وباحثاً عن انتعاشه من قيد
العبودية ، فدخل ذاته فى عشرات من
قيود السادة ، دون أن يغير من واقع
وواقع أمثاله شيئاً يذكر ، سوى أن يضع
قلادة على صدره تعلن إلغاء عبوديته
وانتمائه لطبقة السادة ، محققاً بكل ذلك
بديلاً أسطورياً للخلاص من واقع مر .

هل كان ملاكا؟!!

القصصى البلجيكى : جوهان ديزنى

ترجمة - عبد الحميد سليم



طرقت مختلف الوظائف فى حياتى ، فلم أجد أفضل من العمل بإدارة المباحث الجنائية بجهاز الشرطة ، ولعل متابعى للأفلام وقراءى للقصص البوليسية كان لها دخل فى اختيارى لهذه الوظيفة إذ كانت تستهوينى بصورة خاصة سرية التحرى عن المجرمين وما تضيفه هذه المهمة من جو مفعم بالهدوء والغموض معا .

أما عن ظروف التحاقى بهذه الإدارة فتتلخص فى أننى قابلت صديقا ذا حيثة من أصدقاء أبى الراحل ، يعمل بهذه الإدارة فتوسط لى فتسلمت عمل بها . لقد بقيت فيها أسبوعا واحدا . وحتى اليوم الذى تركت فيه الإدارة لم أفعل شيئا سوى تصفح أوراق وملفات تساعد على تعرف مهام وظيفتى كمفتش مباحث ، وكنت على وشك تفهم الأشياء التى أطلعت عليها حتى أسندت لى فى نفس اليوم الأخير من عملى فيها ، القضية الوحيدة التى قمت بها مفتشا للمباحث ، فأنفقت ساعات فى معرفة تفاصيلها ، ولم يضايقنى شيء مثل اعداد تقرير عنها وعرضه على رئيسى . كان على أن انتظر فى الطريقة حتى يأذن لى رئيسى بالدخول . ومررت وأنا فى وقتى هذه كثير من الناس ممن أعرفهم معرفة سطحية ، وبالرغم من أن الوقت كان نهاية أغسطس إلا أنه كان يبدو كما لو كان شهر سبتمبر ، إذ كانت الشمس واهنة فى سطوعها . وكان فى استطاعتى وأنا فى وقتى أن أسمع صوت رئيسى وهو فى مكتبه ، كان صوته قويا هادئا . ألقى نظرة أخيرة على أوراقى حتى يمكننى أن ألخص تقريرى فى أقصر وقت ممكن ، ثم دق الجرس ودخلت .

كان رئيسى وحده ، وكان مضيئا مصباح مكتبه ، ودعانى للجلوس . كان ضخيم الجسم قوى البنية ، فى مقتبل العمر ، قصير الشعر رماديه ، تنبىء نظراته عن ود عميق ، ولو أننى أحسست بتوتر وأنا جالس قبالة . جمعت شجاعتى وبدأت فى إيضاح ما قمت به من تحريات قبل كتابة تقريرى ، إذ توجهت إلى مسرح الحادث وتحدثت مع كافة الشهود وزرت مختلف الناس الذين لهم صلة بالحادث أو بالضحية ، ثم وضعت على مكتبه بعض مخلفات وجدت مع الضحية : محفظة جيب ، ومفكرة ، ومنديل نظيف . التفت رئيسى المحفظة واستخرج منها خطابا ، كما لو كان يتوقع أن يجده فيها . وفى هدوء ، فتح المظروف وبدأ فى قراءته . لم يكن الخطاب يحمل أية أختام يريد ، وكان موجها من الضحية إلى زوجته فى مكان ما على الشاطئ ، حيث تقضى أجازتها مع أمها ، لم أجرؤ أنا نفسى أن أفتحه . على أية حال . بعد تحرياتى لم أعر اهتماما به ، ولكن رئيسى ما لبث أن وضعه على المكتب ، ونظر لى نظرة نافذة دون أن يتكلم ، وبدأت أنا فى سرد تقريرى الذى أعدته أحسن إعداد والذى جاء فيه أنه : فى حوالى الثانية والنصف بعد الظهر ، غادر (كورنيليس ويلمس) [٣٩ سنة ، متزوج ولم ينجب] منزله فى ميدان (بلوكسبرج) ، شاهده جاره وهو يعبر الميدان ليقف عند محطة الترام الذى كان يركبه كعادته ليصل إلى (بنك دومس) الذى يعمل به كاتباً . لم يصل الترام للمحطة ، الأمر الذى جعل (ويلمس) عصيبا بعض الشيء رغم هدوئه العادى ، وفى مدة وجيزة تجمع فى المحطة عدد كبير من الركاب معظمهم من الطبقة العاملة ، كانوا عائلتين من مستشفى البلدية التى تفتح أبوابها لزيارة الجمهور مرتين فى الأسبوع ، وكان يوم الحادث أحد اليومين المخصصين للزيارة التى انتهت فى الساعة الثانية والنصف .

أثناء انتظار الناس للترام ، شاهدوا موتوسيكلًا يقترب من محطة الترام . هدا السائق من سرعته ، ويبدو أنه كان غريبا عن البلاد . كان شابا وسيما فى بداية الثلاثين من عمره ، يرتدى خوذة قيادة ، ويبدو أنه كان يقوم برحلة إذ كان هو وموتوسيكله مغبرين وملابسه عليها بقع من الطين ، وسأل السائق الواقفين على المحطة عن شارع (فاكشترات) ، وكان (ويلمس) أقرب الناس وقوفاً منه ، حاول أن يشرح له كيفية الوصول إليه ، ولما خشى (ويلمس) أن يضل الغريب الطريق ، اقترح عليه أن يركب خلفه ، وسمع الشهود (ويلمس) وهو يرجو السائق ألا يقود الموتوسيكل بسرعة . اتخذ (ويلمس) مكانه خلف السائق ، واضعا شمسيتته تحت إبطه الأيسر ، وضاعطا قليلا بيده اليمنى على قبعته ليثبتها على رأسه ، ثم أمسك بكلتا يديه بالمقبض الموجود خلف مقعد السائق . لم يلف الموتوسيكل أو مال ، وكان السائق يقود ببطء ، وبأقل سرعة عما كان يقود بها موتوسيكله فى الشارع .

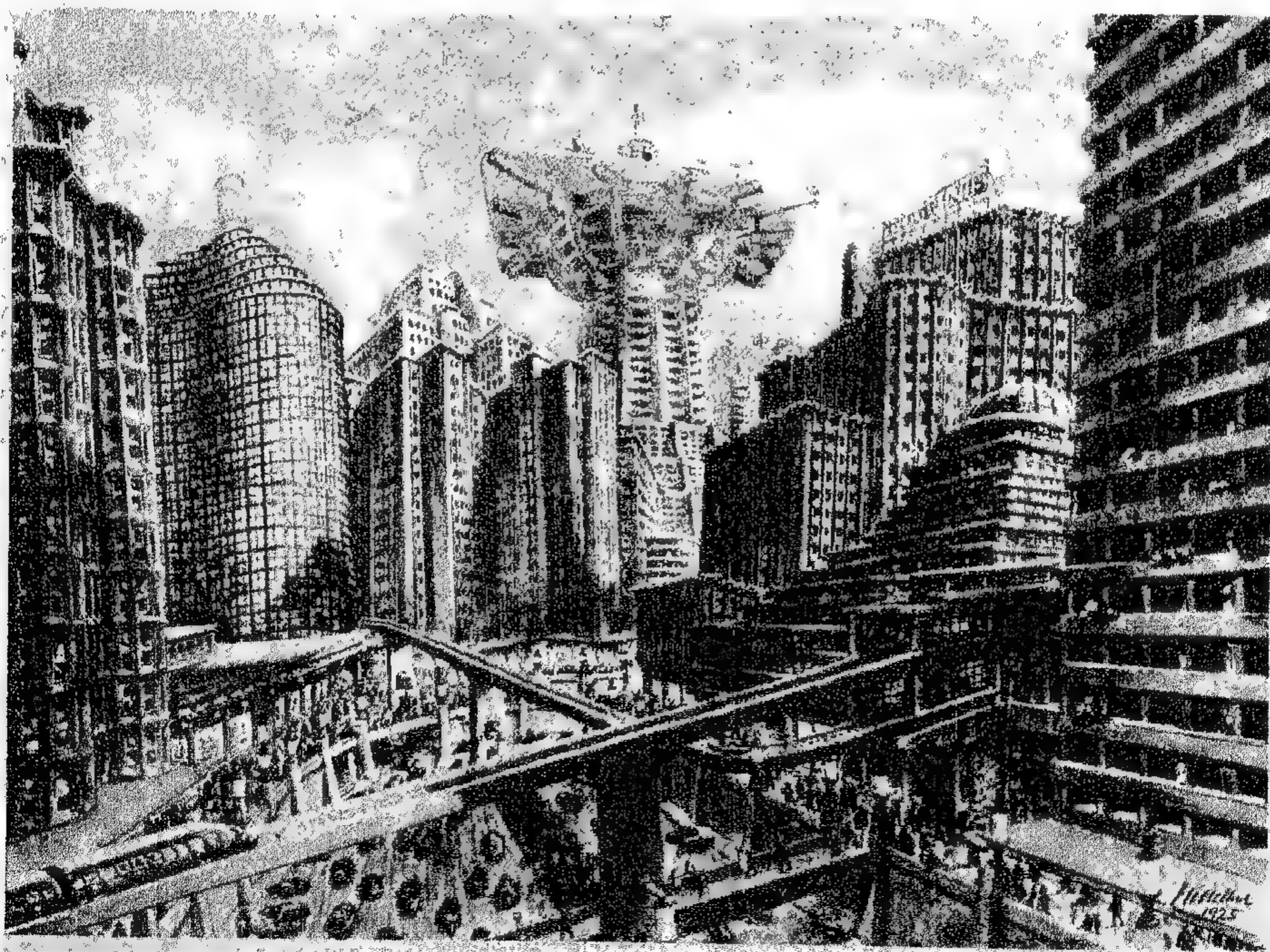
(١) جوهان ديزنى (ولد سنة ١٩١٢) واحد من مشاهير الكتاب الروائيين والمسرحيين البلجيكين فى القرن العشرين ، اعتاد أن يطلق الناس عليه اسم (الساحر الواقعى) . من أشهر ما ألفه فى مجال القصة : « سلم من صخر وسحب » و « الرجل الذى قصر شعر رأسه » و « الفطار البطيء » ، ومن أشهر ما أصدر من مسرحيات : « لغز الصوم الكبير » و « التميد منشؤه الحب » و « فيقا » ، سيف تريستان (المترجم) .

وبعد أن فرغت من ذكر ما كنت أريد ذكره ، قلت لرئيسي : « إنني أعترف أن تكييف القضية شيء يفوق خبرتي كمبتدئ في البحث الجنائي ، فلم يعقب على قولي بشيء وإنما ناولني الخطاب الذي استخرجه من المحفظة . لم استغرق وقتاً طويلاً في قراءته . كان خطاباً مقتضباً من زوج إلى زوجته ، ولكنه ذكر في السطور القليلة الأخيرة أنه أحس بالتعب الذي يحس به كل صيف ، وهو أمر لا يدعوها للقلق عليه ، ثم قال في نهايته إنه واثق أنه سيتخلص من كآبته وأن الله سيعث له بملاك يخلصه من نفسه عن قريب . عند قراءتي للخطاب نصيب على العرق ، وكان رئيسي يتطلع إلى وأنا أقرأه ، فلما فرغت من قراءته سمعته يقول لي : « لقد كان سائق الموتوسيكل إذن هو ملاك الموت » فنظرت إليه نظرة ارتباك وتعجب من قوله ، ثم سألته : « هل سبق لك أن التقيت به - بالموت - من قبل في مزاولتك لمهنتك ؟ » اعتقد أنه أوما بما يعني الموافقة ، أو على الأقل أغمض عينه للحظة ليقول لي : « نعم » .

بعد مغادرتي لرئيسي ، توجهت إلى حانة « الصليب الحديدي » ، وجرعت كأسين من النبيذ ومن يومها تعرفت بـ (لورا) ، ابنة البارمان الجميلة التي أصبحت زوجتي فيما بعد ، وانجبت منها خمسة أطفال ، وبعد وفاة صهرى ، زاولت مهنته التي زادت ازدهاراً ، وغيرت اسم الحانة إلى « عابر طريق » ، ومن وقت لآخر أكتب قصة قصيرة للمصحف ، وكل سنتين أعيد طلاء الحانة . أما عن قضية (ويلمس) ، فقد ذكرت الصحف أنه لم يعثر على أثر لسائق الموتوسيكل ، وبعد ذلك بعدة سنوات ، علمت بخير ما كنت لأصدقوه وهو أن رئيسي في إدارة المباحث الجنائية لقي حتفه في حادث سيارة ، لذلك أوصيت أبنائي ألا يجعلوا من أنفسهم أدلاء لأي من سائقي الموت ●

وحتى وصول السائق للشارع الذي كان يقصده ، كان (ويلمس) لا يزال متابطاً الشمسية وممسكاً بكلتا يديه بمقبض الموتوسيكل وراء مقعد السائق ، وفجأة ، وعلى بعد بضعة ياردات من مكتبة خاصة ، انزلق الموتوسيكل براكبيه ، إذ كان الطريق مبتلاً من أثر رذاذ تساقط مبكراً . وعلى الفور ، اندفع صاحب المكتبة ، فوجد موتور الموتوسيكل لا زال دائراً ، ولم يكن هناك من أثر للسائق ، ووجد (ويلمس) مغطى نصفه بالموتوسيكل بكل ثقله ، وقد خمدت أنفاسه . ولما حضر الطبيب ، وجد (ويلمس) قد فارق الحياة ، وعزا وفاته إلى كسر في الجمجمة ، ولم توجد ببقية جسمه أية إصابات ، ولم تتمزق سترته بل ولم تتسخ ، وكانت ملاحه وهو ميت ، هادئة .

وبعد سردى لتقريرى ، ظللت ساكناً لبرهة ، ثم سألتى رئيسي : « ثم ماذا عن سائق الموتوسيكل ؟ » فأجبت : « لم يعثر عليه بالمرّة ، إذ أن صاحب المكتبة عندما اندفع ليشاهد ما حدث ، كان السائق قد اختفى » ، ولكنى سأملت نفسى : هل هرب واختبأ في إحدى البيوت القريبة ؟ هل خدعنى صاحب المكتبة بروايته ؟ ألم تره جمهرة الناس الذين احتشدوا عندما سقط الموتوسيكل ؟ هل ظن من تجمعوا أن (ويلمس) كان يركب الموتوسيكل وحده ؟ وهل كان سائق الموتوسيكل عنده الوقت الكافى الذى يسمح له بالهروب ؟ لقد وجدوا خوذة السائق ونظارته وحذاءه وملابسه الكاملة بما فى ذلك قميصه . . وجدوا كل ذلك كومة صغيرة محترقة تحت الموتوسيكل الذى جذب الموتوسيكل بعيداً ، وقام صاحب المكتبة بإطفاء النار المشتعلة فى الموتوسيكل ، وكانت غالبية الأشياء نصف محترقة ، ولكن أغرب ما فى الأمر هو أن رباط حذاء (ويلمس) لم يكن مفكوكاً والقميص مقفولاً حتى الياقة ورباط العنق فى موضعه وأكمام القميص داخل أكمام المعطف .



أقلام أسوانية

شمس الدين موسى



وما نحن هذا الأسبوع تلتحقنا رياح حارة قادمة من أسوان ، حملتها إلينا النشرة الأدبية غير الدورية « أقلام أسوانية » التي تصدرها جمعية رواد قصور وبيوت الثقافة بأسوان .

والملاحظ أن العدد قد أعطى أكبر اهتمام للإبداع الشعري ، بعد استبعاد الإبداع القصصي ، لكي يفرد لها المحرر عدداً خاصاً من أعداد النشرة القادمة . ولقد حملت لنا القصائد بالنشرة أسماء أسوانية جديدة ، إلى جانب أسماء من الاسكتلندية والغربية ، وبور سعيد ، والمنيا ، ونجع حمادى ، والقاهرة ، وبذلك نرى أن النشرة الأدبية قد تجاوزت حدودها الجغرافية ، واستضافت أقلاماً أخرى ، عبرت عن نفسها على صفحاته المحلونة . ومن شعراء أسوان الذين قدمهم العدد الشاعر « محمد هاشم زوقالى » الذى قدمته « القاهرة » لقراءها في أحد الأعداد الماضية ، والقصيدة التى نشرت له بأقلام أسوانية بعنوان « قمر على بيت حسن الزمان » يمزج فيها الشاعر بين مشاعره الخاصة الجياشة نحو الحبيبة ، عبر عدة مستويات ، ويصل فى النهاية إلى مستوى المزج الأسطوري ، عندما يحس بكثافة الحواجز التى وجدها بينها ومن ثم أصبحت تبسده عن الحبيبة ، التى كان يظن أنها قريبة منه ويقول :

مجنوناً مشدوها مقتولاً عشقاً

لكن زجاج النافذة الموصد

وستترك المسدلة الآن

نرد الصوت إلى

وأنا

آخر ما أرسلت إليك ..

هذا العصفور المذبوح بحد السيف على عهدك

ماذا يجدى

وأنا مغترب أبداً بين يديك ..

والقصيدة تعلن عن نوع خاص من الحب ، نحس بحرارته من ثنانيا الكلمات القاموسية التى يستخدمها زوقالى ، فتحمل لنا الكثير من الدلالات داخل النسخ الشعري مثل كلمات « الزجاج » ، « الستائر المسدلة » ، « العصفور الذبيح » ، « السيف والنهد » .. الخ ، ذلك الحب الذى يرتبط بالبيئة المتشددة ، والعلاقات الأكثر تشدد ، مما تعطى للتجربة حراغها الخاصة .

ولقد كان حظ المقال بالعدد أفضل من القصة - الغاية - حيث وجدنا مقالاً وحيداً بعنوان « عن الرومانسية ومدرسة الديوان » وكتبه أحمد ابراهيم الشريف . ولقد دافع المقال عن الرومانسية مبيناً أنها ضرورة لازمة بل موجودة دائماً بدرجة أو أخرى لدى الشعراء . وما يؤخذ عليه إطلاق بعض الأحكام أثناء مناقشته لظروف ظهور مدرسة الديوان أو التناقضات التى ألت بها ، مثل حكمه بأن مصر ليست من البلاد التى تمتاز بالشعر كإنجلترا ، وهى لا تحفل إلا بالشعر الغنائى الذى يمارس فى « المآتم والأفراح » . وأظن أن ذلك ليس صحيحاً والدليل على ذلك كم الشعراء الذين حوهم العدد - أقلام أسوانية - فضلاً عن عشرات القصائد الدرامية التى كتبها صلاح عبد الصبور ، ونجيب سرور ، وأحمد سويلم ، ومهدى بندق ... الخ والتى فجرت الإمكانيات الدرامية للشعر العربى ، ولن أذكر الشعراء العرب فهم كثيرون . وقبل هؤلاء جميعاً عبد الرحمن الشراكوى . وكان لابد من التروى فى مثل هذه الأحكام ، خاصة وأن الشعراء يحتشدون فى نفس العدد بشكل ملحوظ وبينهم - بالتأكيد - من لم تتكشف إمكانياته الدرامية بعد .

وجدير بالذكر أن العدد - أقلام أسوانية - قد تصدر بقضية أدبية ، أعطاها الكثير من الإهتمام ، وهى قضية نقدية بالدرجة الأولى ، اشترك فى نقاشها عشرة شعراء وناقدان . وكان الباعث على هذه القضية مقال للكتاب والناقد جلال العشرى نشر بجريدة الأهرام بتاريخ ١٣/٥/١٩٨٤ بعنوان « سبينيون وانتحار الشعر الحر » . كان الكاتب فيه قد عرض رأيه فى الشعر الحر ، أو شعر التفعيلة الآن ، وكيف تحول عنه عدد من الشعراء أمثال « نازك الملائكة » ، ونزار قباني « فضلاً عن لجوء الآخرين إلى كتابة المسرحية الشعرية ، واعتبر أن تلك المظاهر تدل على تراجع الشعر الحر ، الذى أصبح يمر بأزمة نتيجة عوامل متعددة أرجعها - جلال العشرى - إلى نضوب معين ذلك النوع من الشعر ، والدليل على هذا صوره ومعانيه فضلاً عن الضحالة والفضالة ، والإهتزاز اللغوى ، والعروضى الخ مما أدى إلى وجود الأزمة المنهجية التى يعاني منها الشعر - كما يقول - والتى قد تؤدى به إلى الانتحار على أيدي أبناء السبعينيات .

ولقد نجح مقال الناقد « جلال العشرى » فى إصابة الكثير من الشعراء القائمين على النشرة ، التى تصل صفحاتها إلى نحو ٨٥ صفحة ، مما جعلهم يفردون نحو ثلاثين صفحة لكى يردوا على تلك الآراء التى اعتبروها جميعاً آراء غير صحيحة وتقلل من قيمة إبداعهم ، وتفرق المشتركين فى النقاش بين مهاجم جلال العشرى باعتباره فاقدًا للحياة - هشام زوقالى وبين متهم إياه بأنه لا يتابع شعر السبعينيات ، وأنه لا يقرأ ما ينشر من شعر ، رغم أنه أصدر أحكامه عليهم - حسين على محمد - وبين متهم لجلال العشرى بأنه أخذ فكرة مقاله ، من مقال للدكتور « أحمد كمال زكى » سبق نشره بالفصل السعودى بالعدد (٨٥) وصاحب هذا رأى هو « أحمد فضل شبلول » ، الذى استغرق رده على جلال العشرى أكبر مساحة من الردود .

ولقد انتصر لرأى الشعراء كل من الدكتور جابر عصفور ، والدكتور شوقي ضيف ، اللذان دافعا عن التجربة الشابة فى الشعر ، وكان كل منهما من التروى فى عدم استخدام تقسيم الشعراء على أساس تاريخى « ستينات وسبعينات ، وثمانينات » كما يحلو للبعض استخدام تلك التقسيمات ، رغبة فى التحدد أو الانتهاء أو التميز ، إذ أن التميز لا يكون على أساس ما هو مدون فى شهادة الميلاد ، وإلا اعترفنا بالفكرة الميتافيزيقية عن صراع الأجيال ، التى تشيع بين المبدعين ، وكادت تصبح مسلمة فى أدبياتنا . وأظن أن الناقد جلال العشرى ، لم يتخذ ذلك التقسيم فى صلب مقاله كمنهج فى التصنيف ، وإنما كان تقسيمه على أساس ، شعر تقليدى أو شعر تفعيلة (حديث) .

ولذلك بدا أن هؤلاء المدافعون لا يدافعون عن الشعر الحر كله ، وإنما يدافعون عن أنفسهم ، رغم أن المطروح قضية هامة للغاية ، كما جاء فى - قول الناقد - عن ضعف الإبداع الموجود وضحالته ... الخ وإن كان لا ينطبق على القليل جداً من المبدعين الذين لا أميل إلى تقسيمهم طبقاً لشهادات الميلاد ، وإن كنت أحب أن أسميهم آخر موجة من موجات الشعر الحديث ، والذى يتميز بعضهم بامتلاكه لأدواته ، مما جعله يشكل نوعاً من الحساسية الخاصة ، التى لا يمتلكها إلا الأصلاء فى كل الأجيال . وهى ليست خاصة بميزة لموجة من أخرى ، كما أثنى أنفق تماماً مع ما جاء فى كلام د. جابر عصفور ، ود. شوقي ضيف بأن « هذه المجموعة من الشعراء تعبر حقاً عن روح عصرها ، لا عن طريق الإحباط وإنما عن طريق البحث عن مضامين جديدة للشعر الحديث ، وإذا كان هناك اتجاه نحو السريالية أو الرمز أو الغموض ، فيجب أن نتقبل هذا الاتجاه لأنه جاء نتيجة لأننا حاصرناهم داخل مضمون معين ... » . وكان على هؤلاء مناقشة الناقد جلال العشرى فيما جاء عن الضحالة والضعف ، والإهتزاز اللغوى والعروضى .. بدلاً من الاتهامات ، وذلك للوصول إلى مواطن الضعف ، ومواطن التميز والقوة ، وإبراز ما يتميز به هؤلاء ... وهل هم جميعاً متميزون ؟؟

وصودرت النسخ الباقية من روايته . أعاد « فؤاد حجازي » الكرة في عام ١٩٧٩ فأصدر عن (آفاق ٧٩) « الصعيدي الثاني » ، وتبعه « فؤاد قنديل » فأصدر في العام نفسه عمله المطبوع بطريقة الماستر « السقف » .

هكذا تخرج « الظاهرة » في أساسها عن كونها أزمة نشر محددة المعالم ، أو سوء تفاهم بين جماعات الكتاب والمبدعين الجدد وقنوات النشر والإعلام المعروفة . ورفضاً لتسطيع الظاهرة ، وإكمالاً لدائرة الضوء فقد تم الرصد التاريخي السابق والسريع للحركة عن اتساع إطارها كثيراً ، وتجاوز هذا الإطار لمقولات (كتاب الظل) و (أدب الأقاليم) ، لفنانون وكتاب بقامة « محمود بقشيش » و « جمال الفيضان » و « يوسف العقيد » و « علي سالم » يتأبون على مثل ذلك التأطير الضيق والمصنوع . كما أن المجلات الأولى الرائدة في « أدب الماستر » مثل « إضاءة » و « كتابات » و « خطوة » و « مصرية » صدرت في قلب العاصمة « القاهرة » ، وطرحت مفاهيمها الجذرية المغايرة في مواجهة المفاهيم الرسمية السائدة في المكان ذاته (نحو قصيدة جديدة « إضاءة » ، نحو ثقافة وطنية ديمقراطية « مصرية ») . وتقتضي مسئولية الدراسة الموضوعية (للحركة) أو عرضها بشكل علمي متجانس أن يقدم الدارس أو المعارض هذه المجلات والكراسات الثقافية الرائدة أولاً باعتبارها الوجهة الحقيقية والأصيلة والمعبرة عن « أدب الماستر » كظاهرة ثقافية لأفنة .

احتضنت حركة « الماستر » اتجاهات « التجريب الحر » وأشكال « الإبداع » الطليعية القائمة في الواقع الأدبي مما لا تسمح بتبنيه مؤسسات « اليمين الرسمي » بحجة الخروج على تقاليد الفن والتعبير الموروثة ، وكسر قوائمه المعتمدة ، ولا تسمح بتبنيه مؤسسات « اليسار الرسمي » بحجة الغموض ، والتشاؤم البرجوازي ، والتفصل من مهمة تشوير الواقع والجماليات .

وأفرز « جيل الماستر » مبدعيه ونقاداً على السواء ، دون جلبة أو ضجيج .. في صمت نبيل .. لم يواكبه أحد .. ولم يدن لأحد بشيء .

جيل « بلا أساتذة .. بلا أجهزة .. بلا إمكانيات .. بلا سريق . ولكن وعيه الفني والاجتماعي كان يتخلق يوماً بعد يوم ، ويتبلور يوماً بعد يوم . كان صدقه الحميم في « مشروع الكتابة » هو التزامه الحقيقي . وكان إيمانه الثوري الوحيد يتلخص في أن عبودية الفن توازي عبودية الإنسان ، وأن حرية الفن توازي حريته . وبالرغم من ولوج بعض المواهب الباهتة في الفترة الأخيرة إلى هذه الساحة ، ودكوب جماعة محددة العطاء هنا أو هناك لموجة « الماستر » باعتبارها « مودة سائدة » . لا « حركة أصيلة » نهضت على رؤية حدائية للفن والثقافة ، وموقف اجتماعي وسياسي دال ، فإن المعزوفة الحقيقية لأدب الماستر في نواتها الصافية المضئنة المجلوة سوف تظل علامة تاريخية بارزة في حياتنا الثقافية والأدبية الحديثة .

المعزوفة الحقيقية لأدب الماستر

وليد منير

المؤسسات الرسمية لكي يسلك - فيما بعد - تلك القنوات المعروفة في (صورة ملائمة) ، ولكنه يمثل (الرؤية الضد) و (التشكيل الضد) ، ومن ثم فإن له مدلوله الجمالي والاجتماعي المغاير تماماً ، وهو لا يبحث عن صورة ملائمة ، أنيقة ومعقولة ، للوصول إلى قارته لأن وسيلته في ذلك لا تعتمد - كما يقول السوسيو لوجيون - بقيمة (التبادل) ، تلك القيمة التي تمثل حاجزاً بين المبدع والمتلقي بفصلها بين عمليتي الإنتاج والاستهلاك ، ولأن صاحب هذا الإبداع الجديد أيضاً لا يؤمن في قراءة ذاته بأن مركز عملية الإنتاج هي (السلعة) وإنما (الإنسان) .

إن تحليل (المدلول الاجتماعي) هنا لا يفصح عن (حال التوازي) ولكنه يفصح عن (حال التقابل) مما يشي بأن تلك الكتابة ليست (بديلاً موازياً) ولكنها أولاً وقبل كل شيء (إحلالاً مغايراً) . ويتفق بعد ذلك أن تنحصر مظاهر الأزمة في اختفاء الصحافة الأدبية التي تستوعب أشكال هذا الإبداع الجديد ، أو هجرة الكتاب بأقلامهم إلى الخارج ، أو بروز عدد كبير من المبدعين والأدباء الشباب في مختلف أنحاء مصر .

وتدليلاً على تعدد مستويات الظاهرة ، وعمق جذورها (سياسياً وجمالياً) ، وانطلاقاً من مبدأ الاستقصاء العلمي ، والرصد الموضوعي والتاريخي ، فقد أصدر الكاتب « جمال الفيضان » (نوبة حراسة) عن (آفاق ٧٩) بطريقة (الماستر) ، وفعل القاص « يوسف العقيد » نفس الشيء بعد ذلك في (رباب تعتزل الرسم) . وقد ارتبطت نقطة الانطلاق الأولى بحديث سياسي واجتماعي خطير هو (انتفاضة ١٨ ، ١٩ يناير ٧٧) حيث أصدر القاص « فؤاد حجازي » في (فبراير ١٩٧٧) روايته المعروفة « سجناء لكل العصور » ، وهي أولى الروايات المطبوعة بطريقة الماستر في مصر . وسجن على أثرها القاص الموهوب ،

بداءً فإن كتابات (الماستر) ليست في جوهرها إنتاجاً أدبياً يحتاج إلى تسليط الأضواء عليه ، وتساوله بالنقد والتقويم ، ولكنها حركة طليعية ، وظاهرة ثقافية متبدية ، يقتضي الشرط التاريخي الذي أفرزها أن يقوم الدارس برصد أصولها الاجتماعية والفنية الموضوعية أولاً ، وأن يشرع ثانياً في شرحها وتحليلها ما أمكن واضحاً في اعتباره خصوصية التجربة وشموليتها في آن واحد .

لم تكن الإشكالية الثقافية بالدرجة الأولى في اختفاء قنوات النشر التي تستوعب إنتاج الأجيال الطالعة وتقوم بتقديمه للمتلقى ، ولكنها كانت تكمن - قبل كل شيء - في زاوية الانحراف التي ينحرف بها هذا الإبداع الجديد عن أطر وأنساق الإبداع السائد والمألوف . إن اختلاف (معايير) مؤسسة النشر (جمالياً وسياسياً) عن معايير حركة الإبداع الجديدة هو ما أفنى في نهاية المطاف إلى وجود تيارين متقابلين في حياتنا الأدبية والثقافية : تيار رسمي في الصحف والمجلات ووسائل الإعلام الأخرى ، تتبناه المؤسسة الرسمية وتحرص على إبرازه وتقديمه ، وتيار آخر يطرح مفهوماً مغايراً ورؤية بديلة للثقافة الجديدة ، أكثر تجاوزاً ، وطموحاً ، ومغايرة .

إذن فقد تبدى مفهوم « الحساسية الجديدة » في هذا الطرح التأسيسي المغاير للكتابة كصفة للتمييز ، وكمطور للمستقبل ، وكأداة لرف الثابت والساكن والمستقر . وبينما تعنى الحساسية التقليدية تمثل الموروث البعيد أو القريب وتكرزه ، فإن الحساسية الجديدة تعنى تمثل هذا الموروث أولاً وإزاحته ثانياً لإعانة إفرازه بشكل مختلف . إن الإبداع الجديد إذن لا يمثل (البديل المريح) عن المحاور المستمرة مع أجهزة النشر والإعلام ، ولا يسعى إلى انتزاع اعتراف

لديهم جديد .. تطاردتهم دائما دور النشر والصحف
والمجلات الأدبية ومقرر الأمسيات .

يأتى بعده الشاعرتان «حياة أبو النصر» من بنها وابنة
القليوبية .. ثم الشاعرة العربية العراقية «لمعة عباس
عمارة» .. تنفى بحب العراق .. وتهجرو ليبيا والأخ
العقيد .. تظهر فرحاً لأن التلفزيون قد انتهى من
التصوير قبل انتهاء الأمسية .. فكان التلفزيون
سيعرض على ما تقول .. تزداد خفقات قلبها في
الصدور .. فالمخرج قد جمع «عدته» ورحل ..
والعلماء بعد ساعة قد ملوا الشعر .. ولمعة عباس
تنتهي من قصيدة إلى قصيدة إلى خطبة .. والعلماء
مشغورون .. ثم شاعر شاب من المغرب الشقيق ..
لا يسمعه أحد انظر في الساعة .. ينظر من حولى من
الشبان في ساعاتهم .. فالساعة تقترب من الثامنة
والنصف .. تتعدها بقليل .. المقرر يعلن أن سبعة
شعراء لم يظهروا على المنصة بعد وتبقى ربع ساعة على
الوقت الأصلي .. ويرجو العلماء الذين كانوا في
طريقهم جميعاً للخارج أن ينتظروا لسماع الشعراء
الشبان .. يعتذر .. تنتهى الندوة .. ويتجمع
الكبار .. يتضاخكون .. يروون بعض ما أعجبهم في
سطورهم .. تتجمع وتتجمع دموعنا بغزارة وراء
أغشية عيوننا .. تكابر .. نخرج في الظلام .. نلتقي
بالمقرر .. يعتذر اعتذاراً مألوفاً لينتهي كل شيء ●

الدكتور الناقد وكيل آداب بنها ووكيل المؤتمر
والشاعر القديم «الذى نجحنا في إقناعه بإلقاء إحدى
قصائده مشاركة منه في المهرجان» الدكتور رجاء عيد .

ولما كانت القاعدة الدينية تنص على مقابلة التحية
بمثلها فقد فرغ رجاء عيد من إلقاء قصيدته وقدم مقرر
الأمسية الذى ألقى قصيدة عامية عن القلقشندى .

وعندما رأى المقرر أن العلماء ربما لا يتذوقون الشعر
العربى .. فلا بأس من التغيير .. الشاعرة المصرية
التي نتقن لغتنا الجميلة الشاعرة «ثريا مهدى علام» تلقى
قصيدة في تحية القلقشندى باللغة الإنجليزية «على
ما يبدو» ..

لاحظ المقرر أن العلماء لم يستمتعوا أيضاً بقصيدة
الشاعرة باللغة الأجنبية فراح يقرأ الترجمة العربية لها
الذى أعدها الشاعر «مهدى علام» الجالس بين
الصفوف وتزداد ضربات قلبي .. وأكاد أسمع
ضربات قلوب الشعراء الشباب من حولى .. تتلاقى
أعيننا النصف يائسة .. نحاول مواراة الإحساس
باليأس .. نرسم الابتسامات الزائفة على وجوهنا ..
لا توارى البسمات إحساس اليأس المتحكم .. يقطع
المقرر همساتنا .. فقد جاء الدور على شاعر كبير هو
الشاعر أحمد سويلم يلقي علينا محاضرة وقصيدة ..
قدم لها بأنها إحدى وخزاته .. نكتشف أنها نشرت في
جريدة الأهرام منذ أيام .. نتعجب الكبار ليس

سمير درويش بنها

الوقت .. الساعة مساءً يوم الأحد الموافق
٨٥/٤/٧

المكان .. إحدى قاعات الدراسة بكلية آداب بنها .
القاعة مكتظة بعلماء مصر .. جاءوا إليها من كل
صوب .. يبحثون عن القلقشندى وفيه .. قلبت في
كراسية وزعها المسئولون عن المهرجان العربى الأول
وقرأت .. مقرر الأمسية الأستاذ يسرى العزب ..
كنت قد قرأتها من قبل عدة مرات .. ولكنى كالظمان
لا أرتوى أبداً .. فيها هي الفرصة قد أتت .. وما هي
إلا لحظات وأصعد ويقي الشعراء الشبان/المنصة ..
وأصواء التلفز مسلطة بقوة على من سيقرا شعره
الملهب .

يبدأ مقرر الندوة في تلاوة الأسماء ..

«شاعر القليوبية الكبير الأستاذ محمد الشرنوبى»

لم يكن محمد الشرنوبى يعلم حتى وقتها أن مهرجاناً
شعرياً سوف يقام .. علم بالصدفة حينما أرسلوا إليه
كى يخبروه وكل شيء جاهز .. لم يكن الحال هكذا في
الستينيات كما سمعنا كان الرجل محبوب مصر .. ينظم
ويلقى شعراً حماسياً في حب مصر .. يساعد الشعب في
عبور الكبو حتى النصر .

مقرر الندوة ما زال يذكر الأسماء .. لعل آذان العلماء
الملتفين المتخصصين معظمهم في الأدب لم تألف بعد
سماع الشعر .

«أشرف أبو اليزيد/شاعر الجامعة .»

يلقى قصيدتين قصيدتين .. يعلن المقرر بعدهما
«أرجو من الشعراء المشتركين أن يلتزم كل منهم بإلقاء
قصيدة واحدة لكى تنتهى الأمسية في وقتها المحدد» .

ولما كان فوق كل حبيب حبيب .. فقد صعدت
الشاعرة «وفاء وجدى» المنبر لتلقى قصيدة واحدة قرابة
نصف ساعة اعتذرت فيما يبدو عن فشلها المتوقع حينما
قدمتها بأنها تحتاج إلى تركيز في الإلقاء وتركيز في
الاستماع .. والعلماء لا يسمعون .

يصعد المنبر شيخنا وأكثرنا شباهاً الشاعر عبد العليم
القبانى .. ينتهى الشيخ الشاب من قصيدته الأولى
ويبدأ في الثانية .. المقرر لا يكرر التنبيه ..

القاهرة تدعوك الى

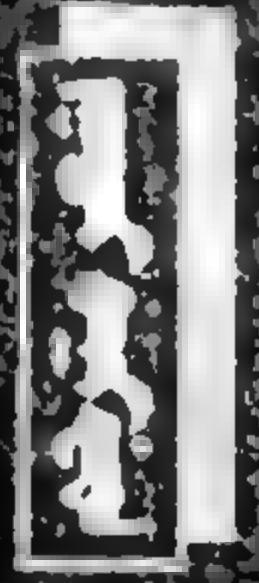
للإستماع للقصة الأمريكية القصيرة بعنوان «قانون الحياة» من تأليف
«جاك لندن» وتدور أحداث القصة حول حياة قبيلة في المناطق القطبية
الشمالية ، تنتقل من بقعة إلى أخرى في تلك المناطق النائية شديدة البرودة ،
طلباً لصيد الحيوانات المختلفة .

وعند رحيل أفراد القبيلة من منطقة إلى أخرى فإنها تترك أكبر أفراد
القبيلة سناً ، تتركه ومعه بعض الحطب يستدفئ به من البرد الشديد ، لكى
يطيل حياته لأكثر سن ممكن ، وعند ما ينتهى الحطب ، أو يوشك على
الانتهاء تكون حياة العجوز قد انتهت تماماً تحت تأثير ذلك البرد القارس .

والقبيلة تفعل ذلك كإحدى عاداتها حتى تتخفف من أثقائها التي تنوء بها
أثناء حركتها كجماعة . وهذا هو قانون الحياة الذى تشير إليه القصة ، التى
يمكن أن تكون لها دلالة إنسانية عامة على حياة الإنسان بشكل مطلق .

تذاع القصة من البرنامج الثانى يوم السبت ٢٧ إبريل في تمام الساعة
العاشرة وأربعين دقيقة ●

شوقى فهميم



طالب المال

الشاعر الألماني جوته

ترجمة د. فائزة السيد عبد الرحمن

دارت على الأيام وجارت
شديدة الوطء ثقيلة الخطر
إذ نال مني الفقر مبلغه
وعرف في المرض مكمنه
حايث وكابدت في حيان
لمسكوت أن أصبح بهذا لعائن
رحت أبحث عن كنز خفي في أي مكان
وهنا على أن أهب في سبيل ذلك راحي للشيطان
لأفقر نفقة والفقى نفقة
وقعت ما عليه نوبت
عندما انتصف الليل واشتد لي الحلكة
بدأ لي وأنا أبحث عن بغي
على البعد ضياء ساطع
ومن عشرين ساحرتين بريق لامع
لغلام جميل يعمل إلى شرايا
يتراهي لي كما لو كان سرايا
قال: ارتشف المروعة الحقة
لتعرف طريقك إلى الحكمة
وأياك أن تخطو ثانية خطوة
فيا ليس منه أي جدوى
إنك لا ولن تجد هنا ثروة
بل كذ وكافح حتى تتمم بالراحة
وأعلم أن في ذلك أسر السعادة

في الحلقات الأخرى ، وإيماننا هذا يتأكد يوماً بعد الآخر بما تحتويه رسائل الأصدقاء إلينا ، فالشعر عند كثير منهم هو جمل يشطرونها إلى شطرين متساويين في عدد الكلمات ، دون إدراك لماهية هذا الانشطار ، والقصة لدى كثير منهم أيضاً هي حدود من حوادث جداتنا فيما مضى ، ونحن لا نحمل أصدقاءنا المسئولية ، لأنهم ضحايا من قبل ومن بعد ، وهم عينة عشوائية أفرزها المناخ الثقافي الذي نعيشه ، والدهشة كل الدهشة عندما نجد بين إبداع شبابنا إبداعاً صالحاً للنشر ، والفرحة كل الفرحة عندما نرى من يتلمس طريقه بخطوات وثيدة جادة ، والعجب كل العجب من أصدقاء - يساعهم الله - يصبون علينا جام غضبهم لأن ما أرسلوه إلينا لم ننشره ، ولن نستجيب لغضبهم فننشر ما لا يصلح للنشر ، كي يعلموا أن الطريق إلى الأدب الجاد والفكر الجاد والفن الجاد متوج آخره بالورود والرياحين ، لكن البدايات شاقة ومرة بطعم الحنظل إلى أبعد مدى ، وأن من يتربعون الآن على قمة الأدب صادفوا في أول حياتهم أضعاف ما يصادفه الغاضبون اليوم ، ولكنهم بذلوا من الجهد ما نطمح من أصدقائنا الغاضبين أن يبذلوا بعضه .

الصديق فيكتور ميشيل عيسى ... جزيرة بدران ... شبرا ، كان ردنا على رسالتك الأولى والذي نشرناه في العدد العاشر إليك وإلى الصديق وجدي خليل هو « تعز القاهرة بأن تكون هي المجلة الأولى التي تبعثان إليها بإبداعكما ، وتوافقكما على أن الطريق ما يزال في خطواته الأولى ، فاجتهدا وأكثرنا من القراءة ، ونرشح لكما من الشعراء : أحمد عبد المعطى حمجازي ، صلاح عبد الصبور ، أمل دنقل ، محمود درويش ، عبد الوهاب البياتي وغيرهم كثير من شعراء العربية الكبار فاقرا إبداعهم » ، وحمل بريدنا هذا الأسبوع رسالتك الثانية إلينا ، وهي رسالة انفعالية ، ينطبق عليها - للأسف - حديث نسمعه ليل نهار من الكبار بأننا جيل منفعل متهور عجول ، وبالرغم من أننا - نحن الشباب - نرفض هذا الحديث ، ونتشبث بالثقافة الجادة في محاولة منا لدحض هذه الصفات التي تلصق بنا ، إلا أن أمثالك أيها الصديق دون وعي منهم يعمقون هذه النظرة إلينا ، فأى صفة على وجهك صفعناك بها ، في ردنا السابق عندما نقول « اقرأ كثيراً » ، وأى صفة على وجهك صفعناك بها حينما نرشح لك من شعراء العربية هؤلاء الكبار ، هو الغرور بعينه قد امتلأ به قلمك أيها الصديق وأنت بعد لم تبدأ ، حتى إن حاولت خداع نفسك قبل خداعنا بقولك في رسالتك المتهورة « وحاشى لله أن يكون غروراً » ، والصواب أن كلمة « حاشى » تكتب هكذا « حاشا »

ضرورة بديهة ، لكن الحتمية نراها في القراءة الجادة حتى يجد الكتاب طريقه إلى أذهانتنا ، وهو الشيء الذي نمله من زمن ، بعد أن أصبح التليفزيون والفديو من المصادر الرئيسية لثقافتنا هذه الأيام ، قد يبدو كلامنا هذا غريباً ونحن نتحدث عن الشعر والقصة والفلسفة والفن ... الخ ، لكننا نؤمن إيماناً راسخاً أن المجتمع كالجسد الواحد لا يتقدم إلا بترباط حلقاته ترباطاً قوياً ، والخلل الذي يفتك بوحدة منها يحدث خللاً جسيماً

تمتلئ صفحات جرائدنا ومجلاتنا على اختلافها بمناقشة قضية الدعم ، ونظرتنا لهذه القضية ليست بالنظرة القاصرة ، فهي تمتد لتشمل الدعم في كافة نواحي حياتنا ، والمناقشات الدائرة الراضة رفع الدعم عن رغيف الخبز - ونحن معها - يعلو صوته على صوت المطالبين بضرورة دعم العقول جنباً إلى جنب دعم البطون ، أن نأكل ليجد رغيف الخبز طريقه إلى أمعائنا كي تعمل أجسادنا ونحن في أشد الحاجة إلى السواعد العاملة لهذه

للاستماع إلى كونشرتو من مقام سى بيمول للمود والمارب رقم ٦ من العمل رقم ٤ من موسيقى جورج فريدريك هاندل (١٦٨٥ - ١٧٥٩) . كتب هاندل هذا الكونشرتو أصلاً لآلة الأورغن أو آلة الماربيسكورد والإوركسترا ، ثم أعاد كتابته لآلة المارب ولاقي نجاحاً كبيراً ، وفي الصورة التي سنستمع إليها الآن يقدم لنا كل من عازف العود ديزموند دوبريه ، وعازف المارب أو سبهان أيليس الأجزاء التي كانت تؤدي أصلاً إما بالأورغن أو بالآلة الماربيسكورد ، وهذا الكونشرتو من ثلاث حركات ، تبدأ الحركة الأولى بمقدمة بطيئة ، ثم القسم السريع من الحركة . أما الحركة الثانية فهي بطيئة . وأخيراً الحركة الثالثة وهي سريعة في اعتدال . ولقد كان هاندل يعتبر في عصره من أبرع العازفين لآلة الأورغن ولقد نشر العمل رقم ٤ والذي يتكون من ٦ كونشرتوات للأورغن أو الماربيسكورد في عام ١٧٣٨ . ويلاحظ أن العمل رقم ٤ في بعض أجزاءه هو من أعمال قديمة لماندل أعاد كتابتها في صيغة الكونشرتو ، ويعتقد بعض مؤرخي حياة هاندل أنه كتب الكونشرتو من مقام سى بيمول كبير رقم ٦ من العمل رقم ٤ أصلاً لآلة المارب ، وربما لآلة العود . وأن المدونات الموسيقية الأصلية قد فقدت .

وعلى كل فإن الكونشرتو في الشكل الذي سنستمع إليه يحمل بصمات هاندل واضحة جلية ، ويسر الدور الذي لعبته آلة العود في التطور الموسيقي ، وهو لا يقل في قيمته الفنية بشكله الخالي عن العمل الأصلي ، وهو يقدم بواسطة الأورغن أو الماربيسكورد ، وفي جميع الأحوال تظهر عبقرية هاندل في استغلال الفترات شبه المرتجلة والتوازن الكامل بين الآلات المختلفة .

والبرنامج يذاع الساعة التاسعة مساء الخميس ١٩٨٥/٤/٢٥ على موجة البرنامج الثامن الإذاعة القاهرة .

عفاف حسين

بالألف لا بالياء ، دعك من هذا الخطأ الإملائي الآن ، وله دلالة التي لا نخوض فيها ، ولتأت إلى النموذج المرسل منك والذي تدعى بأنه شعر ، وهذه جمل - لا أبيات - نوردتها منه ولنحتكم إلى الأصدقاء :

- ١- ما بيني والجنون
شيئاً أصغر من صغير
- ٢- هذا الصغير
تقفين عليه الآن
- ٣- تضحكين تارة
وتنسين تارة
- ٤- تمزحين تارة
تقتلين برىء غريق
- ٥- واستغيت
واستغيت في صمت وعالياً
- ٦- وكثيراً ما أرجوك
وأطلب منك الرحمة

فأين هو الشعر فيما كتبت بذلك ؟ وما هو إعرابك لكلمة « شيئاً » في الجملة الأولى ؟ ولم نصبتها بينا الكلمة مرفوعة لم يدخل عليها ناصب أو جار ؟ المهم أدركنا في هذه الجملة أن شيئاً - اسم إن منصوب - بينك وبين الجنون ، وهذا الشيء أصغر من الصغير ، ليس من المنطقي أن تقص علينا بعدئذ عن هذا الشيء الصغير ؟ لكنك لا تفعل وتفسر الماء بعد جهدك بالماء كما يقولون ، فهذا الشيء الصغير والذي نجهله تقف عليه الآن ، فمن هي التي تقف عليه الآن ؟ نحن لم نعرف بعد حلاً للغز الأول حتى تدخلنا في لغز آخر ، وهذه الواقعة لتضحك تارة وتنسى تارة ثانية ، تعود لتمزح ثم يكون القتل ، كيف بالله عليك ؟ الضحك فالنسيان فالمزاح فالقتل !! ، ولأن القتل برىء وغريق ، كما يقول الشطر الثاني في الجملة الرابعة والصواب « تقتلين برئاً وغريقاً » فكلمة برىء هي مفعول به وغريقاً معطوف عليه ، المهم لأن القتل برىء وغريق ، فلا بد من استغائة ، والذي نعلمه أن الاستغائة تكون من الغريق في وسط البحر بصوت جهورى حتى يسمعه الناس في اليابس ويهون إلى نجدته ، فكيف جاءت كلمة « في صمت » بعد الفعل « استغيت » .

وعندما نصل إلى الجملة السادسة نقول « كثيراً ما أرجوك » وأطلب منك الرحمة ، فهل يحىء الرجاء وطلب الرحمة ، بعد أن قذفت بك هذه الواقعة والتي نجهلها حتى الآن ؟ نحن من يطلب الرحمة من رب السموات والأرض كي نستطيع تكلمة الرسالة إلى أن تأتي لجزئها الأخير ، وليظل الأصدقاء حكماً بيننا :

- ١- أو منك ... أه
رفقاً يابنت
- ٢- يا بنت
قباعماقي نار
- ٣- حب ... جرح ... بركان
وانت

أو وألف من الأهات منك أيها الصديق ... هل قرأت لشاعر يناجي محبوبته « يابنت » ، يا « بنتي » أن

نحب شيء ، وأن نعبر عن هذا الحب كتابة شيء آخر ، وأن نكتب شعراً في هذا المعنى الإنسان العظيم فهذا شيء ثالث ، إن ردنا على رسالتك الأولى لم يكن صفقة بل نصيحة لصديق ، قد تكون نصيحة تقليدية لكنها الحقيقة ، فالقاهرة ليست بمجلة تعليمية ، هذا مجال جدير بأن تكون له نافذته ، لكنه ليس مجالنا ، والذي يريد أن يكون شاعراً أيها الصديق فعليه أولاً بالتمكن من أدواته بعد التيقن من موهبته الشعرية ، واللغة تأتي في المقدمة ، أما هذا الرد فهو صفقة نوجهها لكل من يجهل هذا من خلالك أنت ، فإن كنت صادقاً فيما تود أن تكون فهي صفقة الأب لحيبة قلبه ، وإن لم تكن كذلك فهي صفقة لمن يريد أن يزايد علينا ويزايد من جحافل المزايدين والأدعياء واحداً ، ونحن نعان منهم أشد المعاناة .

الصديق صالح حسن جمعه .. شبرا ، جاءتنا رسالتك الأولى إلينا ، وبها قصيدة مترجمة للشاعر الإنجليزي العظيم شيلي ، أهلاً بك صديقاً للقاهرة ومرحباً بإسهامك معنا ، والترجمة صالحة للنشر ، لكن فأتك أيها الصديق أن ترسل لنا بالأصل الإنجليزي لهذه القصيدة ، فافعل على وجه السرعة .

الصديق محمد فهمي الغبطاني المرح ، وصلتنا رسالتك الثالثة ، ولقد أزلت سوء التفاهم بيننا ، ونحن نقبل العتاب على الرحب والسعة ، فالعتاب لا يكون إلا بين الأحباب ، واعلم أن العمل الجيد لا ننظر إلى صاحبه أبداً ، فنحن ننشر دون تمييز من يبدأ الطريق ومن يسير عليه بخطوات ثابتة ، معيارنا الوحيد هو جودة العمل فقط ، ونحن ننتظر إبداعك الجيد كي ننشره .

الصديق صلاح سيد حسنين الطالب بكلية دار العلوم جامعة القاهرة ، الاستمرار على الطريق أو التوقف أنت صاحب القرار الأصيل فيه ، لكنك أيها الصديق الدرعمي في حاجة للقراءة الكثيرة وبخاصة في النحو والعروض والفرصة أمامك أكبر من الآخرين ، فأنت في معمل تفرغ خصب ، فاقنص هذه الفرصة واقبض عليها .

الصديق علاء عبد العزيز محمد ١٦ سنة الطالب بالصف الثاني الثانوى ، مدرسة الناصرية الثانوية باكوس إسكندرية ، نشد على يدك الواعدة الشابة ونضمك إلى شرايين قلوبنا ، نشرنا في مناقشات العدد الحادى عشر صفحة كاملة لك ، نشعر بالفرحة تغمر قلبك النقى الآن وأنت ترى بعين الفؤاد أول عمل ينشر لك أيها النبت الطالع ، لكن فرحتنا بك أشد وأقوى من فرحتك أنت أيها الصديق ، فأنهل من الثقافة الجادة بقدر ما تستطيع ، واجتهد كثيراً ، فالدرب الشاق قد بدأ الآن ، وعلى حد قول الشاعر .. الآن الآن وليس غداً وأصل السير عليه ، أما اقتراحاتك في رسالتك الجديدة فهذا ردنا عليها :

١) اقتراحك بأن تخصص القاهرة في كل عدد لها صفحة نتحدث فيها عن شخصية ذات أثر كبير على مجتمعنا قديماً أو حديثاً ، سواء كانت هذه الشخصية لأديب أو فنان أو سياسى ، على ألا نذكر اسمها ، كي يقوم الأصدقاء على سبيل المسابقة بمحاولة التعرف على هذه الشخصية ، اقتراح نعمل بشقه الأول منذ صدورنا تحت عنوان « رجال ومواقف » أما شقه الثانى وهو عمل جوائز ومسابقات فهذا ما لا نستطيعه ولا نراه مناسباً لنا ، فليس من الأهداف التى صدرت من أجلها المجلة أن تدخل في تيار المسابقات .

٢) أما اقتراحك بأن تقدم القاهرة في نهاية كل عام على صدور جوائز لأفضل عمل أدبي في القصة والشعر والمقال .. إلخ شريطة أن تكون هذه الأعمال للمبدعين الشباب ، وأن يتم توزيع هذه الجوائز في عيد ميلاد القاهرة ، فهو اقتراح نرحب بأن يتولاه الأصدقاء عنا ، حتى يتعرف بعضهم على البعض الآخر ، فهم الجيل الطالع ليحمل راية الأدب .

الصديق يوسف ادوارد وهيب .. قرية قلندول .. مركز ملوى .. والطالب بقسم الفلسفة كلية الآداب جامعة المنيا ، نبأ ذلك التحية ، قصيدتك المرفقة « أغنية للشمس » تحببنا بأننا أمام مشروع لشاعر جديد ، ما يزال في بداية الدهشة وينقصه أن يتمكن من أدواته فاجتهد والموهبة كامنة في قلبك .

الصديق عماد أحمد غزال .. عزبة مكاي .. حدائق القبة .. والطالب بالفرقة الثالثة قسم القوى والآلات الكهربائية كلية الهندسة جامعة عين شمس ، نشكر لك ثقتك الغالية بنا ، ونرحب بأن تكون رسالتك هي أول ما ترسله إلى مجلة أو جريدة ، شيء حميد أن تكون نادياً للأدب في كلية الهندسة ، فهذا هو الشيء الواجب أن يكون ، فالجامعة ينبغي لها أن تلعب دوراً حضارياً في مجتمعنا ، بل وتساهم مساهمة فاعلة في حل مشاكله ، وعندما تتحول الجامعة إلى دار علم فقط ، يتلاقى فيها الطلبة والطالبات للثرثرة وتبادل النكات ، ويعبر خلالها الأساتذة إلى أعمال خاصة مكتفين بتبادل التحية فيما بينهم ، بينما المجتمع حولهم في أشد الحاجة إلى أعمال عقولهم ، عندما تتحول الجامعة إلى هذا تفقد ما هيته وأهدافها التى أنشئت من أجلها ، وبالرغم من أن قصائدك المرسلة إلينا هي أول ما ترسله من إبداعك ، إلا أن القاهرة اختارت من بينها قصيدة « صمت » لتشر في أعدادنا القادمة ، معلنة عن مولد شاعر جديد ، سوف يتخرج في كلية الهندسة ، ومن يدري فقد تفوق موهبته شاعرنا المهندس الراحل على محمود طه .

القاهرة ترحب دائماً بجزيد من ملاحظات الأصدقاء وآرائهم وأعمالهم .

جويا فنان المتناقضات

«إن المرض ، والشعور بالموت ، قد فتحا آفاقاً جديدة أمام الرسام الملكي والشاب الوصولي جويا» .

كلود روا

ولد فرانشيسكو جويا عام ١٧٤٦ ، وعمل في صباه فلاحاً من أبناء الريف ، ولكنه كان يطمح إلى أن يصبح واحداً من العاملين في البلاط الملكي ، وكان شغفه بفن الرسم هو المزمع الأول الذي شغله عن عمله ، فانتشرت

شهرته ، وتعرف على الرسام الملكي «بايو» فتزوج شقيقته «جوزيفيا بايو» لتدعيم مكانته الفنية والاجتماعية حتى حين مصوراً بالبلاط ، ودرس فن التصوير على يد الرسامين الكبار ، وكانت التقاليد المتبعة في البلاط هي صناعة الرسامين للسجاد الملكي ، واستوحى جويا من الحياة الإسبانية موضوعات رسوم سجادة لتملأ المكان بهجة بشاعريتها وألوانها الكثيفة المتنافرة .

لم يكن يقنع بتقليد سابقه ومعاصريه ، فلا هو يعنى بالزخرف ولا بالتزويق ، ولم يصغ لكلمات الإعجاب الجوفاء ، وإنما عني بأن يرسم ما يراه ، بطريقته الخاصة المميزة ، فأثار سخط النقاد عليه ، وسخط الطبقة الحاكمة أيضاً ، فقد رسم ضمن ما رسم لوحة صور فيها الأسرة المالكة ، تنوسطها الملكة .

وتعمد الفنان تصوير الملكة باللغة الدمامة والخلاعة ، وإلى جانبها الملك شارل الرابع بكرشه المتنفخ تنبئ صورته بالغفلة .

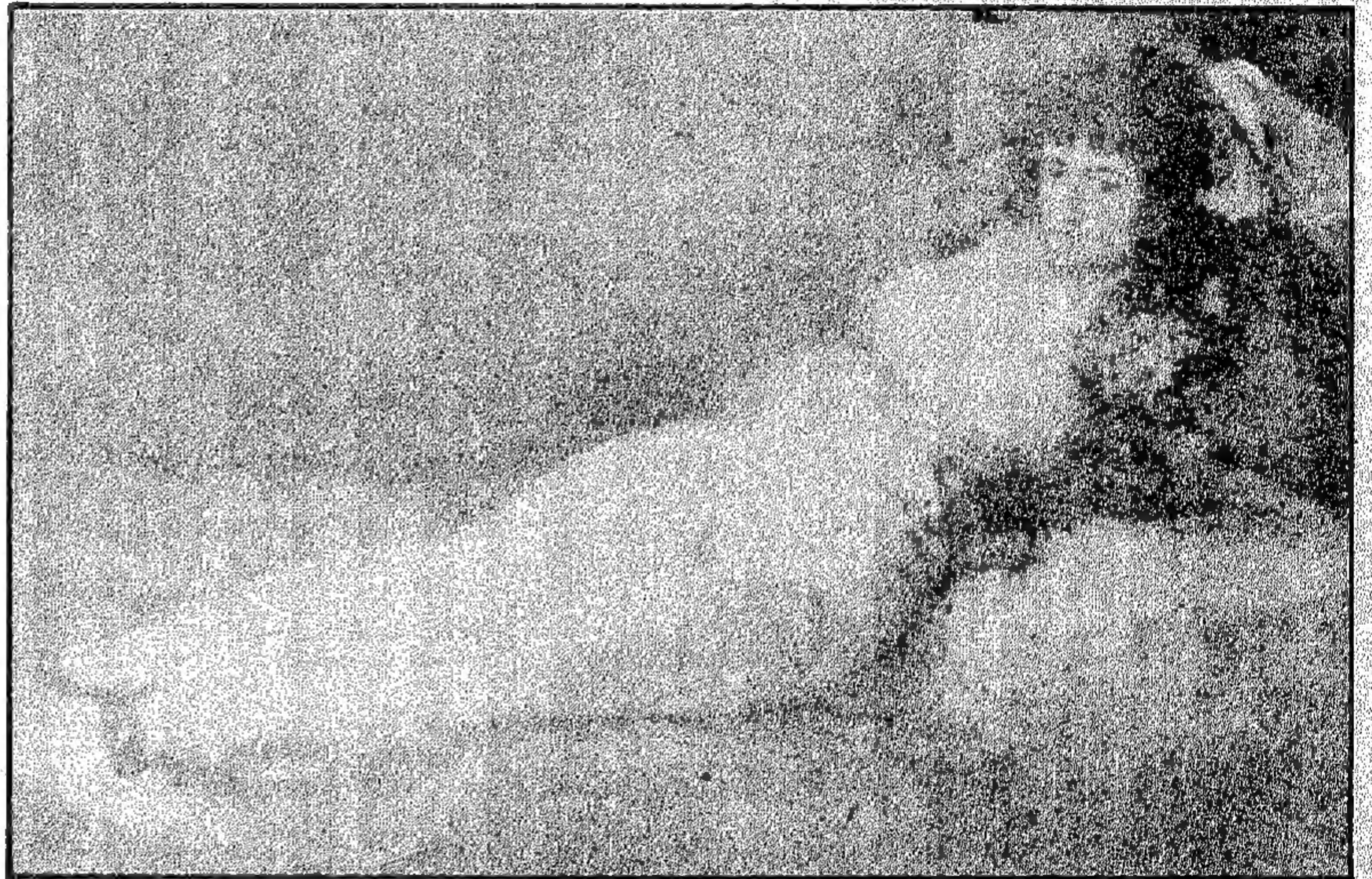
اخترق جويا تقاليد الرسم الإسباني حين رسم لوحة الغانية المضطجعة في فراشها مرتين ، مرة عارية ومرة بثياب نومها ، ولقد كانت تقاليد الرسم الإسباني تستنكر وقتذاك الرسم العاري .

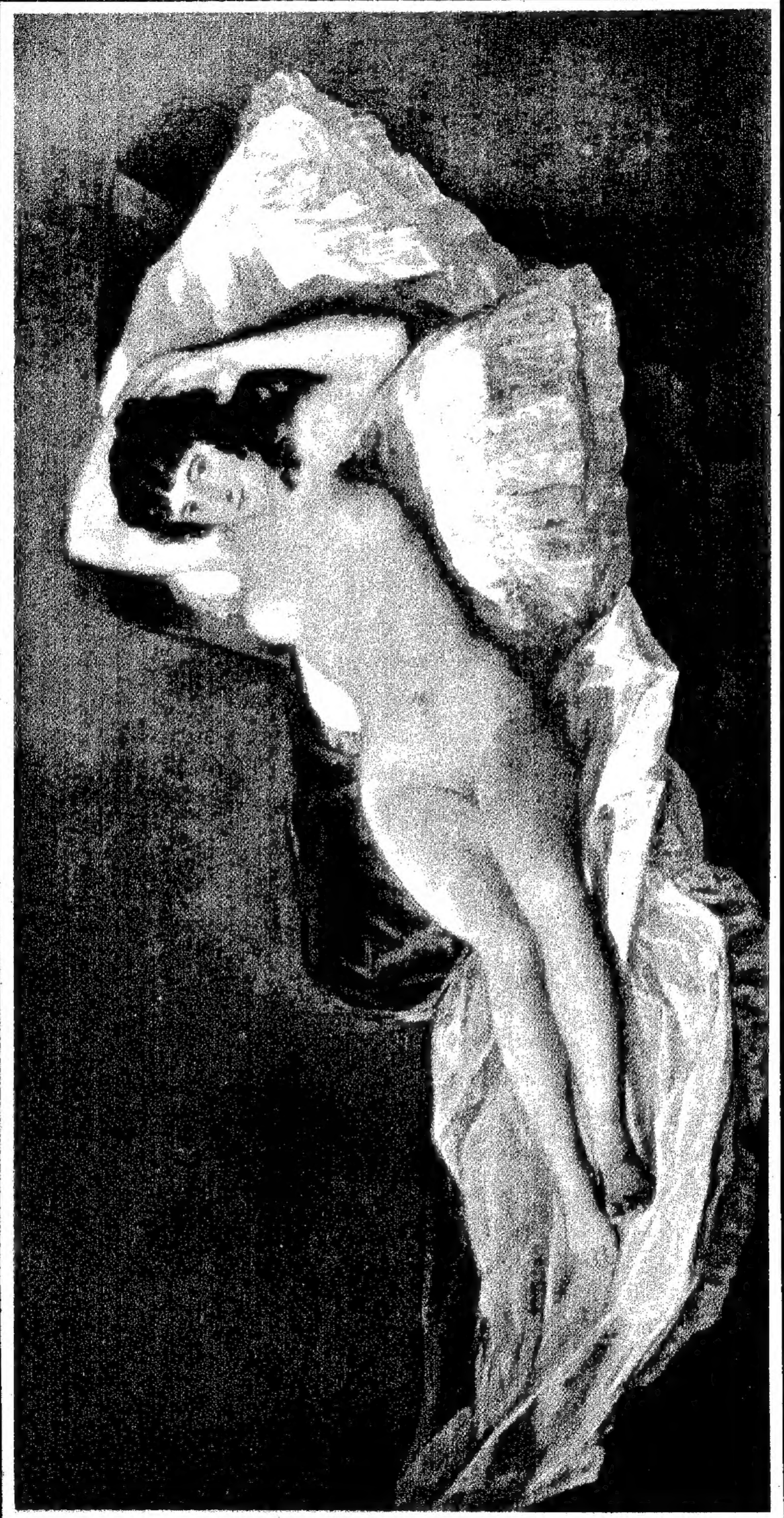
وفي الفترة ما بين ١٧٩٦ و ١٧٩٩ رسم جويا مجموعة من رسوم الحفر أطلق عليها اسم «التزوات» ، بلغ عددها ٨٢ لوحة ، استاء الجمهور منها وإن لم يخف إعجابه بها ، فهي مجموعة فاضحة تكشف خبايا العادات الاجتماعية بأسلوب غير تقليدي ، حيث الخطوط المبسطة والشحنات التلقائية السريعة ، ولأول مرة يعبر الحفر الإسباني عن عالم البشاعة .

أما أهم آثاره فتتمثل في لوحة الفريسك الهائلة التي تزين سقف كنيسة القديس انطوني في مدريد ، وفي هذه اللوحة يتضح تطور جويا وسبقه لمصوري عصره ، فقد لجأ إلى اقتضاب ضربات فرشاته مع العصية الواضحة ، حتى إن لمسات الفرشاة كانت بالغة التأثير ، كما توسع في استخدام الألوان الرمادية ، مبرزاً من بين ثنائياها أزهى الألوان وأكثرها جرأة وإيماء بالتوتر .

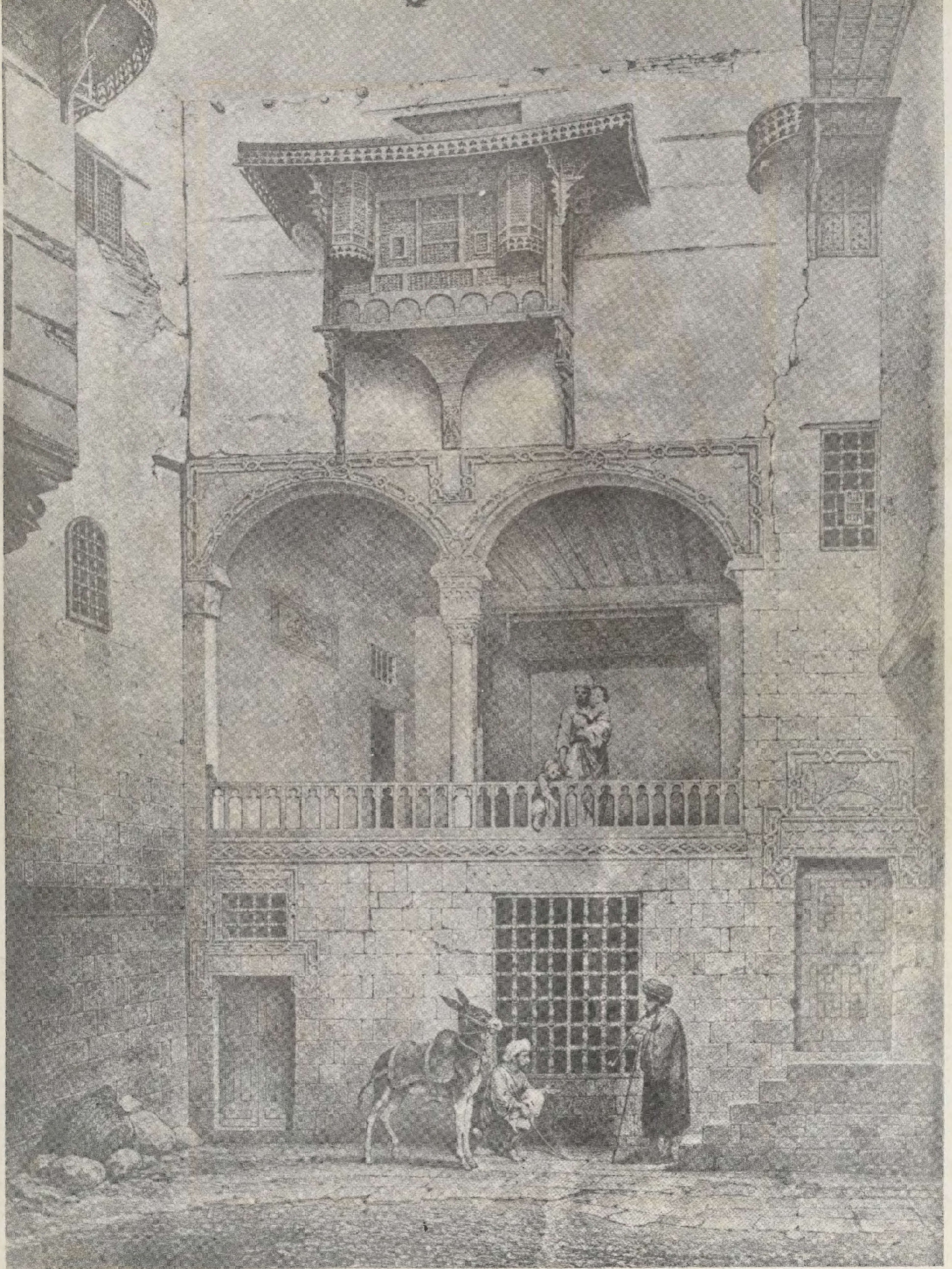
وعند احتدام حرب التحرير واستمرارها سنوات عرف الإسباني حينها الأهوال ، عكف جويا على رسم مجموعة من اللوحات بعنوان «ويلات الحرب» لا يمجّد فيها الحرب ، وإنما يصف ما تحويه من مذابح ومجازر ودمار وتشويه ، وتعد لوحته «إعدام الثوار» واحدة من أهم اللوحات ، فهي تتميز بحيوية شديدة ، تتفجر الحياة فيها من بين الكتل والأشباح ، كأنها صرخة عظيمة في وجه العدم .

وفي أواخر حياته أخذ يرتاد مراسم الفنانين بباريس فأعجبته أعمال ديلاكروا وجيريكو . . حتى غلبه المرض وعاش موته البطيء ، إلى أن فارق الحياة عام ١٨٢٨م عن ٨٢ سنة لم يتوقف خلالها تدفق العنيف وعطاؤه برغم الفقر والظلمة والظلام وعساکم التفتيش ●





● العارية ● للفنان فرانشيسكو جويا ●



● بيت الشلى بالقاهرة ● لوحة من القرن الـ ١٨ ●